理想国译丛 imaginist

[MIRROR] 042

IAN BURUMA



THEATER OF CRUELTY:

ART, FILM, AND THE SHADOWS OF WAR

残酷剧场：艺术、电影与战争阴影

作者_[荷]伊恩·布鲁玛

译者_周如怡

北京日报出版社



042

想象另一种可能

理
想
国
imaginist

[荷] 伊恩·布鲁玛 著
周如怡 译

残酷剧场：艺术、电影与战争阴影

THEATER OF CRUELTY: ART, FILM, AND THE SHADOWS OF WAR

北京日报出版社

THEATER OF CRUELTY: ART, FILM, AND THE SHADOWS OF WAR
By Ian Buruma

北京出版外国图书合同登记号：01-2020-2108

图书在版编目（CIP）数据

残酷剧场：艺术、电影与战争阴影/（荷）伊恩·布鲁玛著；周如怡译.—北京：北京日报出版社，2020.7

ISBN 978-7-5477-3650-0

Ⅰ. ①残… Ⅱ. ①伊… ②周… Ⅲ. ①艺术评论-世界-文集 ②散文集-荷兰-现代 Ⅳ. ①J051-53 ②I563.65

中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第079545号

责任编辑：许庆元

特邀编辑：梅心怡

装帧设计：陆智昌

内文制作：陈基胜

出版发行：北京日报出版社

地　　址：北京市东城区东单三条8-16号东方广场东配楼四层

邮　　编：100005

电　　话：发行部：（010）65255876 总编室：（010）65252135

印　　刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

经　　销：各地新华书店

版　　次：2020年7月第1版　2020年7月第1次印刷

开　　本：965毫米×635毫米 1/16

印　　张：25

字　　数：320千字

定　　价：88.00元

目录

CONTENTS

出处
注释

理想国译丛序

“如果没有翻译，”批评家乔治·斯坦纳（George Steiner）曾写道，“我们无异于住在彼此沉默、言语不通的省份。”而作家安东尼·伯吉斯（Anthony Burgess）回应说：“翻译不仅仅是言词之事，它让整个文化变得可以理解。”

这两句话或许比任何复杂的阐述都更清晰地定义了理想国译丛的初衷。自从严复与林琴南缔造中国近代翻译传统以来，译介就被两种趋势支配。它是开放的，中国必须向外部学习；它又有某种封闭性，被一种强烈的功利主义所影响。严复期望赫伯特·斯宾塞、孟德斯鸠的思想能帮助中国获得富强之道，林琴南则希望茶花女的故事能改变国人的情感世界。他人的思想与故事，必须以我们期待的视角来呈现。

在很大程度上，这套译丛仍延续着这个传统。此刻的中国与一个世纪前不同，但她仍面临诸多崭新的挑战。我们迫切需要他人的经验来帮助我们应对难题，保持思想的开放性是面对复杂与高速变化的时代的唯一方案。但更重要的是，我们希望保持一种非功利的兴趣：对世界的丰富性、复杂性本身充满兴趣，真诚地渴望理解他人的经验。

理想国译丛主编
梁文道 刘瑜 熊培云 许知远

献给吉米·康特

前言

偶尔会有人跟我说：“你写的东西真是包罗万象。”我不觉得这话有贬义，反而当成是赞美。不过坦白说，和深入钻研几个特定主题相比，我书写这么多不同的题材，并非有什么过人之处。我想我之所以会写这么多不同的议题，大概是因为生性好奇，又很容易觉得无聊的缘故。

我虽然兴趣广泛，但就像狗总爱回到它最喜欢的树旁打转，我写作也不离那几个我最挂念的主题。（德国人称我这种什么事都沾上点边的人为Pinkler，意思是到处撒尿的野狗；这字就没有褒奖的意思了。）在此，无须深究我为何特别挂念某些特定主题，因为这样分析下去，很容易陷入个人的思绪，也就无法表达我想说的事情了。

不过，我的个人兴趣确实形塑了这本文集的样貌。首先，我一直想了解人类为什么会有残暴的行为。许多动物以其他动物为食，有些甚至会出于竞争而猎食自己的同类；但只有人类会做出极端甚或不经大脑思考的暴力行为，有时只是为了满足变态的快感。

我之所以会对这问题感兴趣，部分是因为我和大多数人一样害怕暴力。我试着为这些乍看之下不合理的行为找到合理的解释，或许没什么道理可言，但这是我面对恐惧的方式。有些人选择忽略这种恐惧，我却正好相反：就像在纽约地铁瞥见一只胖老鼠在轨道上跑来跑去，我的目光却离不开这恐怖的一幕。

这也适用于其他形式的恐惧。结论是，恐惧往往离不开着迷。我不相信有人天生是魔鬼。人会做出邪恶的事，往往是出于坚信自己做的是对的事。1943年，时任德国希特勒党卫队（Schutzstaffel，SS）最高统帅的海因里希·希姆莱（Heinrich Himmler）在波兰境内的波森（Posen）告诉党卫队诸将领，“基于对我们同胞的热爱”，“终结”犹太民族是必要

的任务。他应该是真心作如此想。虽说当时希姆莱正醉心于权力游戏，但他并不是个一心只想作恶的恶人；希姆莱不是撒旦，他只是个有能力实现疯狂的谋杀幻想的讨厌鬼。他手下有无数人供他差遣，这些人或许是出于服从，或许是因为嗜血成性而去执行他的计划。我相信在这些刽子手中，有些人要是换个情境，也就只是个连只苍蝇都不愿伤害的普通人。

第二次世界大战结束后五年，我在荷兰出生。第二次世界大战期间，荷兰被纳粹德国占领，我父亲被迫在德国工厂工作，母亲则是犹太人。这样的成长背景，让我在评论战争是非时，很自然地觉得自己在道德上高人一等——我生在正义的一方，德国人都是邪恶的。只是，许多非德国人在德军占领期间自愿成为纳粹共犯，不久之后，这个不争的事实开始浮上台面，正义和邪恶之间的界线也跟着模糊了。

我们这一辈在战争阴影之下长大的人，常耽溺于思索自己在极端压力之下，究竟会做出什么事。譬如说，我有那个胆子冒生命危险加入反抗军吗？受到严刑拷打时，我可以守住秘密吗？我没有办法回答。不过，我对另一个恐怖的问题更有兴趣：在某些情境之下，我会不会做出同样的暴行？这问题也一样很难回答。

像20世纪30年代的德国人这样拥有高度文明、受过高等教育的民族，为什么会受一个谋杀者煽动，陷自己于道德荡然无存的深渊？这个问题一直在我心中挥之不去。但我明白，那些追随希特勒的德国人并非特殊个案；这世上没有永远的坏人，也没有永远的好人。有人说，每个人心中都有一个邪恶的纳粹，只等着适当时机爆发；我也不赞同这种愤世嫉俗的看法。但我相信，若赋予人操控他人的生杀大权，许多人会滥用这样的权力；无限上纲的权力在披上崇高的道德外衣之后，必会导致残忍的行为。

我们对权力、残酷、死亡可怕的痴迷，可以在艺术中实现，而本文集的书名即源于此。这并不是说所有伟大的艺术或戏剧都和这些负面的主题相关，但最让我感兴趣的，是艺术和戏剧揭露了我们所谓的文明行为，在光鲜亮丽的外表下，经常有其他动机。我猜这大概是为什么我对20世纪20年代的德国艺术情有独钟。那个年代中，我最喜欢的艺术家，像是马克斯·贝克曼（Max Beckmann）、乔治·格罗兹（George Grosz）、恩斯特·路德维希·基希纳（Ernst Ludwig Kirchner），都曾亲眼看见第一次世界大战的壕沟和战地医院，以及受尽战火摧残的柏林，那里充斥着贫穷、犯罪，道德已然崩坏。这些艺术家见证了人类处境的

深渊，并从中开出艺术的花朵。

德国的战争同盟——日本，则是另一个在20世纪犯下滔天大罪的国家。有许多不同的理论试图解释日本的行为，把日本在国境外道德沦丧的表现归咎于“武士道精神”、不受基督教原罪观念羁绊的“东方式残忍”，或者是极度封闭褊狭的文化。不过，这些说法都难以让我信服。日本军队在中国等亚洲国家展现的残暴行为有其特殊的环境背景。我并不是在为日本军队开脱，而是认为这些因素值得深入探讨。

我在20世纪70年代的东京住了六年，不过这个决定和战争本身没什么关系。大学时的我没什么方向，选了中文和中国史，两个我一无所知的科目。我心里盘算着不但这两个科目具有异国风情，而且中文学会了，以后也可以派上用场。不过在70年代初期，无法在中国自由旅行，我学的中文看来毫无用武之地。

在学习中文的同时，我也接触到愈来愈多的日本电影，在阿姆斯特丹、巴黎、伦敦看了许多现代日本戏剧演出。那时的我正年轻，想要出去闯一闯，日本似乎是比中国更好的选项。于是，我申请了一所日本电影学校的奖学金，攻读电影，而这所学校附属东京一所大学的艺术系。

说到日本，一般外国人最感兴趣的是武术或禅宗。这些对我都没什么吸引力。最让我着迷的是日本现代及传统的电影、戏剧、文学，它们都流露着德国魏玛时期的风格，和其他民族相比，日本人似乎对用艺术来揭露文明行为背后的黑暗动机有特殊偏好。日本人在日常生活中有许多严格的礼教守则，这似乎可以解释这样的艺术偏好。这些礼教守则旨在减少人际冲突，以及人类的动物本能所带来的风险。当人愈是感到这样的束缚时，就愈倾向于用艺术转化这样的束缚感。日本艺术家、作家和戏剧家对于性和死亡，可以说进行了最为前卫的探索。我认为这种艺术表现并不是什么特殊的东方残酷情怀，而是基本人性。

我在日本只待了六年。我并不想要当个“亚洲通”，成天向欧美读者介绍他们听都没听过的亚洲国家的礼俗。好奇心以及容易无聊的个性，让我继续闯荡了香港、伦敦、柏林，最后，我落脚纽约。

本书其他的主题则来自我的个人兴趣。阅读、写评论的确很有趣，但是，我从美国作家、导演苏珊·桑塔格（Susan Sontag）那里学到，赞美虽然比批评更难以用睿智的言语表达，却更经得起岁月的洗礼。这本书集结了我所着迷的各种事物。我非常感谢迈克尔·沙伊（Michael

Shae）为本书所做的编辑工作。本书所有的文章原先刊载于《纽约书评》（*The New York Review of Books*），其编辑罗伯特·西尔弗斯（Robert Silvers）一直是我写作生涯的指导。我希望这本书可以让读者认识一些我所欣赏的艺术家、导演和让我着迷不已的题材，也能了解一些关于我的事——不论好坏。

一　受害者情结的欢愉与险境

以色列记者汤姆·塞格夫（Tom Segev）在《第七百万人》（*The Seventh Million*）一书中，描述了一群以色列高中生到波兰参观奥斯维辛（Auschwitz）等集中营的活动。学生中有些来自一般学校，有些来自宗教学校。出发前，以色列教育部确保这些学生对这趟旅程准备充分：让学生读过相关书籍、看过相关电影，甚至还访问了幸存者。不过塞格夫发现，到了波兰之后，学生仍然有些焦虑：我们会突然崩溃吗？参观完之后我们会变成“不一样的人”吗？[1]这些恐惧其来有自，因为从准备活动开始，学生就被灌输这趟旅程会对他们身为犹太人及以色列人的自我认同带来深远的影响。

这类参观集中营的校外教学是以色列公民教育的一部分，它所要传达的政治讯息再直接不过：以色列是在纳粹大屠杀受难者的遗骸上所建立的，以色列若是早在1933年就复国，大屠杀也不会发生。只有在以色列，犹太人才能享有自由和安全。纳粹大屠杀就是最好的证明。希特勒的受害者本可成为以色列公民，而今却成了为犹太祖国牺牲的烈士。以色列是犹太民族存续的象征和保证。学生在这些让犹太民族几近灭亡之处的举止，更强化了这样的政治讯息。他们在所到之处插上以色列国旗，唱起以色列国歌。塞格夫也注意到这些集中营校外教学和各种宗教或伪宗教之间的相似之处。在他看来，这些在波兰的以色列学生，和到耶路撒冷朝圣的基督徒一样，眼中除了圣地之外，对其他事物都视而不见。学生沿着奥斯维辛和比克瑙（Birkenau）之间的铁轨行进，就像基督徒沿着耶路撒冷旧城中，相传是耶稣走上十字架前所经的“苦路”（Via Dolorosa）行进一样。学生带来了祈祷书、诗集、圣经诗篇，在毒气室的废墟前朗诵。他们播放大屠杀幸存者耶胡达·波立克（Yehuda Poliker）所谱的音乐。到了其中一个集中营，他们在焚化炉前点亮了一支蜡烛，跪下祈祷。

有些人认为这些行为根本就是种世俗化的宗教。史学家绍尔·弗里德伦德尔（Saul Friedländer）更是不客气地批评，这是死亡和哗众取宠的结合。1990年，我也赶流行造访了奥斯维辛，这是我这辈子唯一一次。我说赶流行不是指媚俗或是一味模仿，而是指来此处凭吊的行为是一种情感的错置，想让情绪有出口却放错焦点，在此容我措辞强烈一点，这行为“并不适当”。我不是大屠杀幸存者的后代。我母亲是犹太人没错，但她住在英国，我们也没有任何近亲死于纳粹之手。但即便与此情境不相干者如我，在遇到德国观光客时，仍不免涌起自己是正义一方的道德优越感。他们是加害者，而我可能是他们的受害者。我心想，若非上帝的恩典，今天死在这里的可能就是我。真的有可能吗？我开始思索起各种可能性：根据纳粹德国在1935年通过反犹太人的纽伦堡法案，我属于第一级雅利安犹太混血（Mischling），还是第二级？

祖父母和外祖父母中只要有两个是犹太人，还是要更多犹太祖先，我才有幸成为犹太民族的烈士？我会在什么时候被强制撤离？还是根本不会发生？这些关于为国捐躯烈士的病态念头，一个接着一个出现，直到我看到一位高大的男子，打扮成美洲印第安原住民的样子，身后跟着一群年轻人，他们来自日本、德国等世界各地，敲着铃鼓，嚷嚷着什么世界和平，我这才回到现实。今日众人对集中营的关切，恰恰与大屠杀幸存者普里莫·莱维（Primo Levi）所谈到的相反；他在集中营中最害怕的，莫过于被世人遗忘。党卫队军官对犹太受难者所说出的最残酷的话是，即使有一个犹太人能活着走出集中营，世人也不会相信集中营真的存在。党卫队将领到底还是算计错了。我们虽然无法想象受难者所受的折磨，但我们相信这些事确曾发生。世人不但没有遗忘犹太民族在一长串苦难历史中，最近一次所受到的迫害，随着时间过去，愈来愈多回忆录和纪念专辑陆续出版。世界各地有许多大屠杀博物馆和纪念碑，相关的电影和电视肥皂剧屡创票房纪录。愈来愈多人到集中营凭吊，以至于官方必须重整生锈的铁刺网，充作纪念碑又便于电影取景。

犹太大屠杀出乎意料地启发了许多人。几乎每一个社群，无论是国家、民族、宗教、种族或少数性别团体，或多或少都对历史有些意见。所有的人都蒙受过不公不义，而有愈来愈多人，要求要让大众知道真相，并用各种仪式，甚至是金钱来弥补，在我看来，甚至多到令人震惊的程度。我并不是说我们不应该关心过去发生的事。若没有这些历史事件，包括最让人痛心疾首的事件，我们就没办法了解自己、了解别人。缺乏对历史的了解，我们就无法有深刻的观点。没有深刻的观点，我们仿佛在黑暗中摸索，就算是小人之言也会轻易相信。所以了解历史是好

事，我们不该遗忘死于孤寂和苦难的受害者。然而，今日少数族群仍然容易受到各种迫害，无论是宗教或民族上的少数民族皆然。但令人不安的是，愈来愈多的少数族群认为自己是历史洪流中最大的受害者，而这种看法正是缺乏历史观点的结果。

有时好像每个人都在和犹太人的悲剧较劲，我的一个犹太朋友称此现象为“受难奥运”。美国华裔作家张纯如因描写1937年南京大屠杀一书而成为畅销作家。当我读到她说，希望导演史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）能拍一部电影还原历史真相时，我似乎嗅到嫉妒的味道（无独有偶，她的书名的副标题正是“被遗忘的二次大战大屠杀”[2]）。华裔美国人似乎不只希望被视为是一个伟大文明的后裔，也希望被视为一场大屠杀的幸存者。在一次专访中，张纯如谈到一位女士在一场公开朗读会后，热泪盈眶地上前告诉她，她的书让她感到“身为华裔美国人是件值得骄傲的事”。一场大屠杀似乎会让人感到莫名的骄傲。

不单是华裔美国人容易落入这样的历史悲情中，印度民族主义者、亚美尼亚人、非裔美国人、美洲原住民、日裔美国人、拥抱艾滋病为自我认同的同性恋者，皆未能免俗。拉里·克雷默（Larry Kramer）关于艾滋病的著作，其书名正是《大屠杀报告》（*Reports from the Holocaust*）。甚至是在经济繁荣、以爱好和平著称的荷兰，青少年和二十几岁从未经历过任何暴行的年轻人，也开始用狭隘的历史观点夸大荷兰在二战德国占领期间所受到的种种苦难。[3]其实也难怪荷兰年轻人会有如此偏颇的观点，毕竟20世纪之前的历史被认为和当下无关，所以在课纲中已被删除殆尽。

近年来，电影成了再次体验历史悲剧的主要方式，因此导演斯皮尔伯格的名字会出现在这番讨论中也是意料中事。好莱坞电影让这些历史事件活了起来。美国脱口秀名主持人奥普拉（Oprah Winfrey）在电影《真爱》（*Beloved*）中饰演一名奴隶。她告诉媒体记者，自己在一场演出中情绪崩溃，不停地哭泣、发抖。“我完完全全投入演出场景，整个人变得歇斯底里。”她说：“那次经验让我脱胎换骨。肉体上的折磨、鞭打、到田里工作、每天被凌虐，这些和无法掌握自己人生的痛苦比起来，都不算什么。”[4]请记住，这还只是参与电影演出而已。

我并不是要说受害者的苦难都不算什么。南京大屠杀时，日军残杀几十万中国人，这的确是场历史悲剧。我们绝不能忘记，当年数不清的非洲男女被贩卖为奴，过着凄苦的日子，不得善终。我们无法否认奥斯

曼土耳其帝国当年迫害了成千上万的亚美尼亚人。印度的穆斯林侵略者曾杀害许多印度教徒，破坏了许多印度神庙。女性和同性恋者仍然受到歧视。1998年，美国怀俄明州拉勒米（Laramie）一位同性恋大学生惨遭杀害，这件事告诉我们人类距离公义的社会还有很长一段路要走。尽管每逢哥伦布纪念日，大家仍在争辩他是不是屠杀者，但当年许多美洲原住民被杀却是不争的事实。以上皆是确实发生过的历史事件。然而要是一个文化、种族、宗教、民族、国家，将巩固社群的认同感完全根植于受害者情结上，问题就来了。这种短视观点无视史实脉络，在某些极端的情况下，更被拿来当作仇杀的借口。

事情究竟是怎么演变到这个地步的？为什么有这么多人想要对号入座，成为受难者？这些问题并没有统一的答案。历史论述形形色色，各有不同的目的。遭受迫害的集体记忆，无论是真是假，都是19世纪大多数国家民族主义的基础。我们在今日集体受害情结的论述中，仍可发现民族主义的思维。但是民族主义似乎不是发展这些论述的主要动机，别的因素似乎起了更大的作用。首先，真正的受害者，包括逝者和幸存者，往往对这些事件保持缄默。当纳粹集中营的幸存者乘着破旧、拥挤的船抵达以色列时，羞耻感和心理创伤让其中大部分人无法谈论当年所受的折磨。在这个由犹太英雄所建立的新国度中，幸存者的处境地位可说是暧昧不明。受害的历史仿佛是个应被抹除或视而不见的污点，因此大部分受害者宁愿保持缄默。在欧洲，尤其是法国，也有类似情况。法国前总统戴高乐特地为所有在战时反抗德军者建了一座屋子，纪念包括前反抗军成员、反维希政府分子、地下与法国政府合作者、自由法国阵线、犹太幸存者。但法裔犹太人却对这份盛情毫不领情。他们最不想要的，就是再一次被单独从群众中挑出来。这些幸存者选择保持缄默。

日裔美国人在战时被美国政府视为内奸，其所受的苦难或许无法和欧洲犹太人相提并论，但他们在战后的态度却十分类似。他们和法裔犹太人一样，宁愿当个平凡老百姓，用沉默尘封当年所受的屈辱。但为什么这些幸存者的子女会选择在20世纪60年代和70年代站出来？为什么父亲死于奥斯维辛集中营的塞尔日·克拉斯费尔德（Serge Klarsfeld）比其他法国人还要热衷于让大众知道法裔犹太人的历史？缅怀父母，心生敬意，普世皆然，这是一种追思的方式。特别是在追忆我们父母经历那段避而不谈、没被公开承认的苦难时，我们像是在告诉世人我们是谁。我们可以理解为什么法裔犹太人或日裔美国人选择隐藏自己的伤疤，悄悄融入主流社会中，假装自己和别人并没有什么不同，但对他们的儿孙辈来说，这并不够，都仿佛他们自我的一部分被父母的沉默消灭了。打破

沉默，公开谈论先人的集体苦难，无论是犹太人、日裔美国人、中国人或印度教徒，仿佛是在全世界面前确立自己的定位。年轻的一代若想要和上一代所受的苦难产生渊源，就必须要大众一而再、再而三地确认这些历史悲剧。正因为这些幸存者刻意抹去自己和其他人的不同之处，因此他们的子女除了祖先受难的史实之外，别无区分自己和他人不同的要素。当犹太传统只剩下伍迪·艾伦（Woody Allen）的电影和贝果，共同的受难记忆似乎更能确实地凝聚整个社群。

学者奎迈·安东尼·阿皮亚（Kwame Anthony Appiah）在分析现代美国的政治认同时，也提到了这点。[5]当新移民的子女变成了美国人时，也淡忘了祖先母国的语言、宗教信仰、神话和历史。这往往让他们开始强调自己和其他人的不同之处，虽然他们大部分和一般美国人已经没有什么不同了。阿皮亚谈到各族裔美国人，包括非洲裔美国人时说：

他们的中产阶级后裔平常说英语，日常生活充斥着电视剧《宋飞正传》（Seinfeld）、吃外卖中国菜等各种异文化。但想到祖父母时，他们便为自己肤浅的文化认同而自惭形秽。有些人开始害怕，一旦周遭的人无法注意到他们的不同，他们就什么都不是了。

阿皮亚继续说："当过去温暖人心的种族认同不再，这类新的自我认同论述似乎让人重新找到自我价值和巩固社群的依归。"只不过，这些新论述往往如费迪兰德所描述的，与媚俗和死亡的结合相去不远。愈来愈多的自我认同，立基于如同伪宗教一般的受害者情结之上。阿皮亚对少数族裔的观察，也可套用在女性身上：女性愈得到解放，就有愈多的极端女性主义者出现，将自己定位为受男性迫害者。

但的确不同的国家之间还是应该有所区隔，并不是都跟美国的少数族裔或女性面临的情况一样。是的，总的来说，不同的国家仍然操着不同的语言，对食物有着不同的品位，各有其独特的历史和神话传说。但这些区别随着时间也逐渐变得模糊。某种程度上，特别是在较富裕的国家中，我们都渐渐变成一个美国化世界中的少数民族，在这个世界里，我们一起吃中菜外卖、看《宋飞正传》。以宗教立国者所剩无几，就算是伊朗和阿富汗也正努力重新定义宗教。颂扬民族英雄的国族历史逐渐被社会史所取代，以历史连续性为本的爱国宣传不再，取而代之的是现代多元文化主义。这种情况在欧洲或许不若在美国严重，但经典古籍也逐渐变成一个过时的概念。随着愈来愈多的美国人移居英国、德国、法

国、荷兰，这些新趋势也动摇了欧洲民族国家之间的分界。我们所选择或是被强迫接受的政治体制，也许是巩固各民族社群最有效、最解放、最致命的方法。有些国家主要是由它们的政治体制来定义的，美国就是一个例子。有时政治和宗教通过君主制合而为一。然而政治总无法摆脱非理性的元素，习俗、宗教、历史渊源都在政治运作上留下痕迹。启蒙运动和法国大革命的政治理论，认为乌托邦可以靠纯理性建立，实在是太过天真。而民族主义正是这种天真想法的产物，认为民族国家的创立是公民意识最崇高的表现。政治注定要取代宗教、地域和种族，来巩固不同的社群。

其结果有好有坏。20世纪发生的几场灾难，让我们看到若把民族国家认为是人民意志的展现，是有多么危险。尽管左派、右派意识形态的差异在1789年造成法国国会的分裂，冷战更强化了两者的对立，但最终也随着苏联的解体而灰飞烟灭。特别是在欧洲，资本主义全球化以及跨国企业的政治安排，在某种程度上都打破了国家是以政治体制定义的概念。当许多决定发生在境外时，一国的政治运作似乎不再重要了。当前英国人对于英国传统的执着，恰好发生在英国逐渐融入欧洲体系的时候。

我们在这个意识形态、宗教、国界、文化分际皆瓦解的世界，又该何去何从呢？从世俗、国际主义、世界一家的角度而言，这个世界似乎还不错，不过前提是你要住在富裕的西方世界。我们舍弃了民族主义的历史论述，同性恋者可以放心地“出柜”加入主流社会，女性可以从事从前只有男性可担任的工作，来自世界各地的移民让我们的文化更为丰富，我们也不再受到宗教或政治教条的迫害。这些当然都是好事。半个世纪以来，世俗、民主、进步等改变值得额手称庆，我们终于能够从非理性的民族情结中解脱。但就在我们达到这些成就之后，却有愈来愈多人想要回到民族主义的舒适圈中。而这一回，他们常用的手段是死亡和媚俗的伪宗教。塞格夫认为当前以色列之所以将纳粹大屠杀变成一种公民宗教，是对锡安主义，也就是世俗化的犹太复国运动的一种反对。那些社会主义的、英雄和先驱般的“新人类”，到头来却让人失望，愈来愈多人因此想要探询自己的历史根源。然而认真遵循宗教信仰却非易事。正如同塞格夫所言：“对大屠杀的情感和历史觉知，提供了十分便捷的途径让犹太人重回犹太历史的正统，这条路不需要任何个人实际的道德承诺。凭吊大屠杀，很大一部分已成为没有宗教信仰的以色列人，表现自己和犹太传统之间联结的方法。”[6]

犹太人、华裔美国人或其他族群，在这点上并无二致。举例来说，印度近年来，特别是在中产阶级印度教徒之间重新燃起的印度教民族主义，即是在反抗尼赫鲁式的愿景下那个社会主义与世俗化的印度。由于多数都市化、中产阶级的印度教徒对印度教只有粗浅的认识，于是，仇视穆斯林就成了传达宗教认同的方法。因此在印度产生了一个奇特的现象：占人口多数的族群，利用歧视较为贫穷、势力薄弱的少数族群，来巩固自己的自我认同。但事情必须从更大的脉络观察，西方世界尤其如此。正如同浪漫理想主义对赫尔德（Herder）和费希特（Fichte）的文化崇拜，其后紧接着发生法国启蒙智士的世俗理性主义；我们对大众文化和死亡的欣赏，也预告了一个新浪漫时代的来临，它会以反理性、感性与社群主义的方式出现。我们在克林顿和布莱尔的政治操作上都可以看到这个倾向，他们用社群情感取代社会主义，强调大家一起分担每个人的痛苦。我们也在英国黛安娜王妃过世时看到这个倾向，新闻记者传达这个噩耗，于是所有的人一起哀悼。其实，戴安娜王妃正是我们执迷于受害者情结的最佳证明。她经常以让人称道的方式，和受害者站在同一阵线，拥抱艾滋病患和无家可归的人。她自己也被视为受害者，遭到男性沙文主义、皇家势利之徒、媒体和英国社会等等的欺侮。所有觉得自己在某方面是受难者的人，特别是女性和少数族裔，都能在黛安娜王妃身上找到认同。这也让我们看到各国移民、美国和欧洲体制为英国社会所带来的变迁。英国在欧洲内部的地位妾身未明，而许多人只有在哀悼王妃的逝世时，才感觉到国家是团结一致的。

共同承担痛苦，也改变了我们看待历史的角度。历史学不再是发现过去确实发生了什么事，或是试图解释事情发生的原因。大家不仅仅认为历史真相不再重要，还假设这个真相根本不可得。所有的事都是主观的，都是一种社会政治因素下的人为建构。假如要说我们在学校公民课学到了什么，那就是要尊重别人所建构的真相。更明确地说，是和我们不一样的人所建构的真相。于是乎，我们学习人类对历史的感受，特别是受害者的感受。透过分担别人的痛苦，我们学着了解他们的感受，也进一步探索自己的内在。

卫斯理公会大学（Wesleyan University）东亚研究教授舒衡哲（Vera Schwarcz）在《在断裂的时间之河架桥》（*Bridge Across Broken Time*）一书中，谈到身为犹太大屠杀后裔，让她能对南京大屠杀的中国受难者感同身受。1989年舒衡哲参访了耶路撒冷城外的大屠杀纪念碑。在那儿，她体会到：

……难以计数的人死于1937年的南京大屠杀，但这样的事实至今未能烙印在日本或美国之集体记忆中。我也感受到我个人的悲切，就算是将蜡烛的光辉放大一百万倍，也无法抚平我的伤痛。[7]

我并不是要质疑舒教授的高尚情操，她甚至在书中介绍了美国人权运动人士玛雅·安吉罗（Maya Angelou）的贡献，但这样的诠释真的能让我们对历史有更深的了解吗？其实，这番诠释与历史不符，因为历史受害者的真实经验已经被悲情模糊掉了。中国人、犹太人、同性恋确实受到了苦难，但他们承受的方式却有所不同。这些分别在这样的情绪中消失了。无怪乎在我们这个新浪漫时代中，知名的荷兰芭蕾舞者和小说家鲁迪·范·丹齐格（Rudi vanDantzig），在阿姆斯特丹反抗军博物馆所发行的一本小册子宣称，荷兰的同性恋者和其他少数社群，应效法纳粹反抗军的精神，对抗社会歧视。

但是，这里的重点应该不是启蒙大众的理性，真实性才是关键。当所有的真相都是由主观认定时，只有感受才是真实的，只有主角本身才能知道自身感受的真伪。小说家埃德蒙·怀特（Edmund White）对此有精辟的见解。在一篇关于艾滋病文学的文章中，他主张我们不应批判艾滋病的文学表现。他略带矫情地说："这实在不足以说明我的感受，但为即将踏进坟墓的男女打分数，不是高尚的行为。"接着，他将艾滋病文学扩大至一般多元文化主义，声明一般文学的准则，不适用于多元文化，他甚至认为"确切来说，多元文化和评价作品好坏的这个行业，互不相容"；换言之，我们的批判能力不适用于任何表达他人痛苦的小说、诗词、短文、戏剧。正如同怀特谈到艾滋病文学时说："我们不允许让读者评论我们。我们要他们和我们一起翻来覆去，在我们夜晚的汗水中湿透。"[8]

不可否认的，无论是身为犹太人、同性恋、印度教徒或中国人，我们受过的创伤以及受害者的身份，让我们真实地感觉到自己的存在。如此粗浅的弗洛伊德式观点，会出现在这个驳斥弗洛伊德的时代，实在让人惊讶。其实，弗洛伊德的学说，正是典型19世纪末政治认同下的产物。对世俗化、中产阶级、德国或奥匈化的犹太人来说，心理分析是发现自我的理性方法。弗洛伊德为他在维也纳的病患所做的，在某种程度上，正是怀特和其他玩弄自我认同政治学的人为各种"族群"所做的事，而这些论述则被真正的政客拿去使用。

这种以死亡为题材，哗众取宠的新宗教，撇开对大众心理的影响不

谈，还有其他因素让人担忧。在舒衡哲教授大谈各个伤痛的族群之间建立起共同桥梁的同时，我却以为，这种将真实性建立在集体苦难的倾向，反而有碍人类对彼此的了解。因为，我们只能表达感受，而无法讨论感受，或辩论感受是否为真。这种做法不能促进相互的理解，无论别人说什么，我们只能默默接受，就算是发生暴力冲突，也不容置喙。政治论述也适用这个情况。意识形态确实带来了许多苦难，尤其是在那些将意识形态强行加诸人民身上的政体；但没有了政治形态，任何的政治辩论就没有了贯穿的逻辑，政客只能用情感，而不是理念来游说大众。这十分容易落入极权主义，因为你没有办法和情感辩论；任何试着讲道理的人，都会被指为没心没肝的冷血动物，其意见不值一听。

要解决这些问题，并不是要人回到传统宗教，用既有宗教传统取代伪宗教。我原则上并不反对宗教组织，但我本身并没有信仰，也没有立场提倡这个解决方案。我也不反对为战争受难者或遭到迫害者竖立纪念碑。德国政府决定在柏林盖一座大屠杀博物馆，这决定可喜可贺，因为博物馆内设有图书馆和档案中心，若没有这些中心，博物馆就只会是一块巨石纪念碑。在这个新计划中，回忆和教育会同时进行。无论是事实或杜撰，和个人及社群苦难相关的文献必须有一席之地。历史非常重要，我们应尽量保存更多历史，也无须争论历史是否能促进不同的文化和社群彼此宽容了解。但是，近年来在公众领域中，许多人试图用和缓的疗愈论述取代原本的政治讨论，我认为不太妥当。

解决这个问题的第一步，可以是更进一步区辨不同事物。政治虽然深受宗教与精神科学的影响，但毕竟不能与这两者画上等号。回忆不等同于历史，追悼不等同于书写历史。要确立一个文化传承，并不光是和其他人“协商自我认同的界线”。或许对我们这些已失去和先人在宗教、语言、文化方面发生链接的新生代，现在正是放下过去的时机。最后，我认为问题的核心关键，是我们要认清真相并不只是一种观点。事实不是虚构的，而是真实存在的。若欺骗自己事实和虚构小说并无不同，或是任何写作均与小说创作无异，这简直是在摧毁我们分辨真伪的能力。从大屠杀幸存下来的列维所忧心的并非是未来的人无法理解他的苦痛，而是人们无法认清真相。当真相和虚构失去了分别，这就是我们对列维和过去所有受难者最严重的背叛。

二 迷人的自恋狂：莱妮·里芬施塔尔

为纳粹德国拍摄了许多宣传影片的导演、摄影家、舞蹈家莱妮·里芬施塔尔（Leni Riefenstahl），大概算得上是公认的恶魔。最新的两本传记提供足够的信息，确认她的恶行恶状。她从小就素行不良。史蒂文·巴赫（Steven Bach）告诉我们，有一位柏林犹太男孩瓦尔特·卢博夫斯基（Walter Lubovski）在溜冰场对里芬施塔尔一见钟情。[9]青少年在这种事情上总是有些残忍。莱妮和朋友把他恶整了一顿，以至于这可怜的男孩竟然在莱妮家的度假小屋里割腕。莱妮怕爸爸发现，硬是把这流着血的男孩推到沙发下。卢博夫斯基虽然逃过一死，但却住进了精神病院，之后他逃到美国，双眼失明。里芬施塔尔后来得知这件事，只说："只要他还活着，就没有一天忘记我。"

里芬施塔尔对自己总是充满浪漫的想象，认为所有的男人都会不由自主地迷恋她；似乎确实有许多人拜倒其石榴裙下。里芬施塔尔在男人占多数的行业里工作，十分懂得利用她的魅力，偶尔发发嗔。坚强如她，也能适时地掉下几滴眼泪。不过在这些露水姻缘里，她冷酷的行为似乎更像那个时代的男人，而不是女人。我们无从得知匈牙利电影编剧和影评人贝拉·巴拉兹（Béla Balázs）是不是她众多爱情俘虏中的一位，但里芬施塔尔的魅力大到让他写下她第一部执导的电影《蓝光》（*The Blue Light*，1932）大部分的剧本，也执导了其中几幕，甚至答应等到电影赚钱之后，再收取酬劳。

这部彻头彻尾的浪漫电影，描述一位眼神狂野的女子（里芬施塔尔饰）爬到山上，和阿尔卑斯山云朵之上的水晶对话。1932年的柏林影评人批评这部电影是在谄媚法西斯主义。里芬施塔尔怒道："这些犹太影

评人根本不懂我们在想什么！他们没有权利评论我们的作品。”她大概忘了巴拉兹也是犹太人。不过这也不重要，因为她很快就声称这部电影是她的独立创作。1933年之后，所有批评她的人，无论是犹太人与否，都被迫缄默。希特勒大力赞扬这部电影展现了高贵的德国精神，电影大为成功。为了维持电影的种族纯净，巴拉兹的名字从制作人员名单中被删除，他本人也搬到莫斯科。当他向里芬施塔尔要他的酬劳时，里芬施塔尔把事情推给她的朋友，电影《先锋》（*Der Stürmer*）的剪辑师尤利乌斯·施特赖歇尔（Julius Streicher）。巴拉兹一毛钱都没拿到。

伟大的艺术家似乎不需懂得做人。不过问题是，里芬施塔尔是不是如她本人等许多纳粹同情者所相信的，是一位伟大的艺术家？还是她的作品掺杂了太多不良政治成分，因此无论她在技术上有多大的创新，都无法称得上是好艺术？这又牵涉另一个问题：法西斯或纳粹艺术有可能是好的吗？我们又该怎么看里芬施塔尔在第三帝国之前的作品？知名评论家西格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）批评《蓝光》和其他以阿尔卑斯山展现德国精神的作品为“英雄式理想主义”，“与纳粹精神不谋而合”。那里芬施塔尔的战后摄影作品，包括非洲部落和印度洋的海洋生态照片，是否也具备这样的特质？

苏珊·桑塔格对里芬施塔尔作品的观察独具慧眼，指出她所有的作品皆流露出一种可被称为“痴迷于法西斯主义”的情怀。[10]

桑塔格的观察不只点出了一般大众的看法，也说出了这些作品本身的特质。她认为喜爱里芬施塔尔的人，是受到了一种古怪变态的法西斯主义所吸引，受到强壮男人和黑色羽毛的诱惑。摇滚明星似乎特别难敌这种吸引力。滚石乐队（The Rolling Stones）的吉他手基思·理查兹（Keith Richards）有一回在里芬施塔尔拍摄乐团主唱米克·贾格尔（Mick Jagger）时，穿着德国党卫队制服出现。英国歌手布莱恩·费瑞（Bryan Ferry）有一回在接受德国报纸访问时，非常兴奋地说：

纳粹精心策划他们自己被呈现的方式简直是……！我说的是莱妮·里芬施塔尔的电影和阿尔贝特·施佩尔（Albert Speer）的建筑，还有那些大规模游行和旗帜，真是棒透了，非常好。[11]

以上证明桑塔格说得有理。但我们是不是还能够将里芬施塔尔最好的作品，和这些作品所产生的万恶环境区分开来呢？

莱妮·里芬施塔尔于1902年生于德国柏林不算富裕的地区威町（Wedding）。她的父亲阿尔弗雷德（Alfred）经营水管设施生意，专制持家，非常反对他女儿早年接触艺术的渴望。母亲贝尔塔（Bertha）则较为支持，她可能有犹太血统。所有纳粹分子在坊间都有这类的传言，就算是真的，大概也被非常小心地隐藏在家族谱系文件中。在第三帝国时期，这些文件可是攸关生死的。

里芬施塔尔早年对艺术的憧憬让她发现了表现主义舞蹈。她在一所舞蹈学校注册，学校吹嘘惹人非议的知名舞者安妮塔·柏柏尔（Anita Berber）曾在此就读。柏柏尔喜裸舞，演出名为《可卡因》（*Cocaine*）或《自杀》（*Suicide*）一类的作品，其中有许多非常戏剧化、与狂喜和死亡有关的动作。年轻时的里芬施塔尔曾代替柏柏尔演出，最早的舞蹈演出作品包括《爱神的三支舞》（*Three Dances of Eros*）、《被你征服》（*Surrender*）、《东方绮丽神话》（*Oriental Fairy Tale*），这些奠定了她之后的艺术风格。

里芬施塔尔在1920年早期的赞助者是犹太银行家哈里·索卡尔（Harry Sokal）。他买给她许多毛皮大衣，在她身上撒下重金，求她嫁给他。两人之间时有争吵，索卡尔一度以死相逼，但两人尚称是很好的合作伙伴，直到索卡尔和巴拉兹一样被迫离开德国，他的名字也从《蓝光》的工作名单除名。里芬施塔尔在德国各地以及外国演出，观众盛赞她的演出热情和美感。但艺评家约翰·席科夫斯基（John Schikowski）在柏林《前进报》（*Vorwärts*）却写道："总归来说，有非常强的艺术感，在艺术上没有话说，但却缺少了最高贵、最重要的特质——灵魂。"

这项观察十分有趣，或可用来说明里芬施塔尔接下来大部分的电影创作，特别是当她试图刻画灵魂时：包括山顶上神秘女英雄的灵魂，德国民族、希特勒和其追随者的灵魂。她的灵性高山电影[I]，是由该体裁的专家阿诺德·芬克（Arnold Fanck）博士所指导的。但她的初登场却是《追寻力量与美感之路》（*Ways to Strength and Beauty*），她饰演一位古代的古典裸女。电影在1925年上映，德国当时正风行健康式的自然主义、裸体体操、极限运动、男性情谊（male bonding），以及追寻所谓的"德意志精神"（Deutschtum）。巴赫特别提醒我们，这些运动的最终目标是"重建人类族群"。

芬克的电影和这些潮流十分契合。1925年，里芬施塔尔在电影《圣山》（*The Holy Mountain*）中，饰演一位在山顶陷入爱情三角习题的美丽年轻女子（"舞蹈就是她的生命，表现出她狂乱的灵魂"）。在这类电

影中，男性必须做出英雄式的牺牲来抵挡危险的女性诱惑。她的两位情敌最后选择一起落入冰冻的深渊。

芬克让里芬施塔尔担任女主角的原因不明，但里芬施塔尔从未怀疑自己的个人魅力。据说里芬施塔尔把注意力转移到男主角刘易斯·特伦克尔（Luis Trenker）身上时，芬克以死相逼（索卡尔尽管出手大方，此时已被打入冷宫）。“他们都爱上我了，”她回忆道，“哦，那时候一切都很戏剧化。”不过索卡尔的金援必定有助于里芬施塔尔拿到这个角色。索卡尔甚至买下了芬克的公司。在《圣山》之后，里芬施塔尔又接着演出《伟大一跃》（*The Great Leap*，1927）、《帕鲁峰的白色地狱》（*The White Hell of Pitz Palu*，1929）以及《白朗峰风暴》（*Storm over Mont Blanc*，1930）。

虽说这些电影充其量只能算是粗浅的戏剧片，但芬克本人确实对视觉效果很有一套。他对各种镜头、角度、滤镜做了许多实验。他和一时之选的摄影师汉斯·施内贝格尔（Hans Schneeberger，另一位里芬施塔尔的爱情俘虏）共同合作，做出戏剧化的云层效果，用背光为人影和阿尔卑斯山增添了神秘气氛。他的作品结合了表现主义式的夸大戏剧效果，以及德国浪漫主义近乎宗教的情怀。桑塔格称之为“流行式的瓦格纳”，这形容似乎挺贴切的。

芬克自己成了纳粹狂热分子，而纳粹和他的艺术美感取向也相近。不过他们的灵感来源，无论是浪漫主义、表现主义、瓦格纳主义或是魏玛时期的前卫视觉艺术，这些本身都不是法西斯。的确，强调完美的身体、英雄式的牺牲、男性纪律、力量、纯粹、大自然的辽阔，确实让它们十分符合纳粹或法西斯形式。但包豪斯建筑清楚的古典线条也有同样的效果。约瑟夫·戈培尔（Joseph Goebbels）写了本十分糟糕的表现主义小说《米夏埃尔》（*Michael*），他起初认为表现主义是最适合第三帝国的艺术形式。但希特勒偏好19世纪大器的感性情怀，于是斥退了他的建言。希特勒喜欢的是英雄式的裸体人物、瓦格纳式的豪语，与纪念碑式的古典主义建筑。

里芬施塔尔于1934年所拍摄的纽伦堡纳粹阅兵纪录片《意志的胜利》（*Triumph of the Will*），让人不禁联想起芬克的《圣山》。巴赫也持此观点。德国年轻电影史学家于尔根·特林博恩（Jürgen Trimborn）的《里芬施塔尔的一生》（*Leni Riefenstahl: A Life*），记载了诸多细节，书写严谨，稍缺乐趣，但颇值一读。[12]没错，“多部芬克的电影隐含达尔文主义，跟国家社会主义的宣传走得很近”。

没错，“在将阿尔卑斯山情结推至民族主义高点时，阿诺德·芬克的电影被赞为‘传达了很多德国人的信念’”。不过，特林博恩也写道：

尽管如此，若将高山电影视为纯粹的法西斯主义前身的产物，未免过度简化史实。此类型电影有其他许多不同的渊源，包括浪漫主义文学、“登山家”运动，以及20世纪初期对大自然的崇尚。

如果这说法是正确的，我也相信这是正确的，但这还是没办法说明里芬施塔尔的情形。靠着天分、精力以及时运，里芬施塔尔学到了芬克在摄影及剪辑上的创新技术，用它们来创作纳粹的宣传作品。《意志的胜利》之所以糟糕，并不是因为它的古典主义或魏玛时期粗浅的“德意志狂”（Deutschtümelei），而是里芬施塔尔和阿尔贝特·施佩尔——后者负责纽伦堡阅兵的场景设计——对美学的政治操控。

希特勒所喜爱的建筑师和导演有许多共通点：年轻、野心勃勃、权力熏心、不择手段。这并不代表他们相信纳粹的意识形态。施佩尔并不是唯一在德国极权主义政权中看到机会的建筑师。比他更老资格的建筑师，如路德维希·密斯·凡·德·罗（Ludwig Mies van der Rohe），也想尽办法拿到纳粹标案。芬克的神秘山景和纳粹美感相符，米耶思冷静、完美的现代主义风格也恰巧符合极权主义的目标。但米耶思较为走运，因为希特勒对他的计划不感兴趣。他不仅偏好施佩尔和里芬施塔尔，这位冷血领袖似乎钟爱这两位艺术家。尽管没有证据显示里芬施塔尔和希特勒之间有任何肌肤之亲，里芬施塔尔本人倒是乐于让这些传言甚嚣尘上。

那她也崇拜希特勒吗？里芬施塔尔在战后大力否认她对政治有任何兴趣，包括希特勒。她坚持她只是个艺术家，不懂政治。不过她在1931年就读过《我的奋斗》（*Mein Kampf*），还对旁人表达她对这本书的喜爱，包括索卡尔。“哈里，”她说，“你一定要看这本书。这个人一定是明日之星。”一年之后，她到柏林体育宫（Berlin Sportpalast）聆听希特勒的演说。她忆道：“就像被闪电击中一样。”这让人联想起芬克的高山电影，或是她自己的表现主义舞蹈：

我看见了难忘的人类末世影像。地球表面像是在我面前展开，像是

一个半球突然从中间分开，喷出强大的水柱直冲云霄，整个地球为之撼动。

炽热的浪漫情怀本身是无罪的，但情感投注的对象却让这种情感变成一种罪恶，这对象还是一个在大型体育馆内煽动群众歇斯底里情绪的人，任何辩解都难以让人信服。这正是里芬施塔尔的《意志的胜利》最大的问题。影片中，她对希特勒的崇拜显而易见：从他的飞机自芬克式的云朵中降临纽伦堡，到音乐用瓦格纳《纽伦堡名歌手》（*Die Meistersinger von Nürnberg*）的序曲以及纳粹党歌《霍斯特·韦塞尔之歌》（“Horst Wessel Song”），我们知道这部“纪录片”绝对不是对政治无感的人所拍摄的。

这当然不是一部纪录片，而是由里芬施塔尔和施佩尔精心策划的一部“总体艺术”式（Gesamtkunstwerk）的宣传片。虽然里芬施塔尔本人否认，但许多证人在不同的传记中均指出，有几个场景是在阅兵之后，在柏林的工作室里重新建构出来的。我们也知道里芬施塔尔并非只是听命行事，她非常希望可以制作这部影片，甚至透过游说才得到这个机会。如同施佩尔的建筑计划，希特勒也亲自参与了这部影片的制作，他是自己伟大场景的幕后制作人，标题也是他定下的，因此里芬施塔尔有用之不竭的资源。《意志的胜利》所动用的资源和一部好莱坞大制作没有两样：三十六位摄影师、九位空拍师、十七人的灯光组、两位静态摄影师、其中一位专门负责拍摄里芬施塔尔。她是纳粹德国唯一直接听命于首领，而不是戈培尔宣传部的电影制作人。

这让戈培尔十分恼怒，特别是里芬施塔尔花钱的方式，像是她可以直接动用国库一样。其实她的确是直通国库。里芬施塔尔则认为，戈培尔会这么生气，是因为她不愿和他同床。不过这也不重要，许多伟大的导演都预算超支，惹恼戈培尔也不是什么罪过。《意志的胜利》是一项辉煌的成就。她用上了从芬克那里学来的剪辑和摄影技巧，也用上了她自己的新发明：摄影师蹬上直排轮，把摄影机架在希特勒演说台后方的电梯里，在群众和演出者之间完美的镜头切换，用几千人排演出这空前的场景。这部影片完全是因为她的技术天分而成功，但问题是这部影片的题材却难登大雅之堂。巴赫观察到：

她运用那个世纪最有力的艺术形式来建构宣传一个愿景，让这位令她着迷的专制谋杀者的执政之路更为顺遂，并形塑了这个让她充满灵感

又可以加以利用的犯罪政权。

这是因为她本身就倾向于纳粹意识形态，或是法西斯式的美感吗？也不尽然。20世纪20年代时的里芬施塔尔非常想要成为好莱坞明星，她不断纠缠导演约瑟夫·冯·斯登堡（Josef von Sternberg）让她取代《蓝天使》（*The Blue Angel*）的女主角玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）。感谢老天爷斯登堡没有答应，因为里芬施塔尔实在没什么演戏的天分，也没有执导电影的天赋。她在1933年德国导演雷伊·米勒（Ray Müller）的纪录片《图像的力量：莱妮·里芬施塔尔》（*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*）中，发表了最诚实的言论。在谈到《意志的胜利》时，除了不断重复她对政治的无知之外，她说她根本不在乎要拍的是德国党卫队还是青菜萝卜，她最感兴趣的是画面构图的美感以及艺术效果。

这大概是真的。她大可以执导无线电城音乐厅（Radio City Music Hall）的舞蹈节目，或是拍美女出浴电影，或是几千个不知名的人在朝鲜体育馆中排字的景象。但里芬施塔尔在1934年时，没有这些机会。或许她和希特勒之间浮士德式的交易，是让她永垂不朽的唯一机会。就算撇开她的个人看法和情感不谈，她的才华，与希特勒想把他的谋杀愿景变成一出如死亡音乐剧般浩大奇观的计划，搭配得天衣无缝。但这毕竟是虚伪的、错用的情感，过于哗众取宠而无法成为伟大的艺术。在里芬施塔尔身上，希特勒找到了他所需要的完美技术人员。

＊＊＊

那么里芬施塔尔在1936年柏林奥运会所拍摄的纪录片《奥林匹亚》（*Olympia*）呢？它应该是里芬施塔尔最好的作品吧？这部影片分成两个部分：《奥林匹亚：民族的节日》（*Olympia: Fest der Völker*）以及《奥林匹亚：美的祭典》（*Olympia: Fest derSchönheit*）。首映是在1938年4月，希特勒的四十九岁生日，地点在柏林动物园旁乌法宫（Ufa Palast am Zoo）电影院。所有的纳粹要角，如希特勒、戈培尔、戈林、里宾特洛甫、希姆莱、海德里希[II]，均出席这场盛宴。现场星光耀眼，指挥家威廉·富特文格勒（Wilhelm Furtwängler）、演员埃米尔·雅宁斯（Emil Jannings）、拳击手马克斯·施默林（Max Schmeling）。里芬施塔尔的名字成了镁光灯焦点；希特勒向她致意，观众为她疯狂。她站在世界的顶端，至少是第三帝国的顶端。

就像其他很多事一样，里芬施塔尔对这部电影也扯了谎。她声称这

部电影是由国际奥委会所委托的独立制作，但其实是由第三帝国的金援所委托制作的。毋庸置疑，《奥林匹亚》是要告诉全世界德国是一个爱好运动、友善、热情、现代化且有效率的和平民族。里芬施塔尔自愿为希特勒政权背书。但这个作品本身呢？也是“痴迷于法西斯主义”的例证吗？

《奥林匹亚：民族的节日》的开场融合了熟悉的新希腊古典美学和芬克式的云彩景致，暗示现代德国是古希腊文明的延续。著名的希腊雕像《掷铁饼者》（*Discobolus*）的影像渐渐消失于一裸体运动员中。这场景摄于希腊德尔菲神庙，被认为是向雅利安男子气概致意。希特勒本人非常喜爱这个雕像（原雕像已不存在），1938年时，还特地买了一个罗马时期的复制品。不过其实早在纳粹之前，浪漫主义就已将德国认同建构在与古希腊的联结上，里芬施塔尔所选的运动员也不是德国人，而是一位名叫阿纳塔尔·多布里扬斯基（Anatal Dobriansky）的俄国年轻人。巴赫告诉我们，在付了他父母一些钱之后，里芬施塔尔让他充当自己的情人一阵子。

里芬施塔尔和她大部分的同胞一样反犹太人，因此对于犹太人所受的迫害睁一只眼闭一只眼，但至少就我们所知，这不表示她也认同终结整个犹太民族。无论如何，《奥林匹亚》都不能算是一部种族歧视电影，里芬施塔尔的个人品位既没有种族歧视，也没有特别的民族意识。她有过犹太情人，抛弃了俄国男孩之后，她开始和美国十项全能选手格伦·莫里斯（Glenn Morris）交往。如果要说在《奥林匹亚》有一个英雄式的完美身体形象，那也应该是美国黑人运动员杰西·欧文斯（Jesse Owens）。

不过，种族歧视并非批评者将里芬施塔尔式美学指为法西斯的主要原因，对完美身体的崇拜才是。这种崇拜暗示身体上的缺陷都是不好的，这些人都是次等的。这种崇拜和达尔文生存竞争法则有关，强者不但能生存，他们的身体力量甚至值得我们崇拜。这个论调不但适用在竞技场上的运动员，也适用于民族和种族。

纳粹分子抱持着这种观点是再清楚不过了，而里芬施塔尔本人也不例外。不过《奥林匹亚》讲的是运动员、是强健体魄、是优雅地运用身体达到最大力量。里芬施塔尔说她的目标是“近距离地拍摄奥林匹亚运动会，用前所未有的戏剧化手法捕捉运动竞技”，这次我们没有理由怀疑她：四十五位顶尖摄影师的参与以及在剪辑室中七个月的工作，成果的确如她所愿。

她超越了芬克对视觉影像的实验：摄影机被粘在气球和打光板上，挂在马拉松选手的脖子上，绑在马鞍上。还有些动作是从专门开凿的沟渠中，或是铁柱顶端拍摄的。她的各种要求、花钱的方式，让戈培尔不断跳脚。其他摄影师被粗鲁地推到旁边，运动员也被打断难以专心。有些场景被重新安排过，和其他片段剪辑在一起。她打破所有规矩，让每个人苦不堪言，可是她打造了一部电影杰作。于尔根·特林博恩说得好，这是“电影史上的美学里程碑”。

不过假如《奥林匹亚》的确是一部向完美肉身致敬的影片，那这充其量也是一种缺乏温暖的完美。个性或人类情感，这些对里芬施塔尔来说似乎都不重要。巴赫谈到“一种感官的，甚至是情欲的感受充斥着《奥林匹亚》”，而桑塔格的评论则是针对她所谓的“情欲化的法西斯主义”。或许是个人品位问题。尽管里芬施塔尔非常着迷于裸体男子在三温暖中互相磨蹭，以及跳入湖中的场景，对我来说《奥林匹亚》中的裸体影像非但奇怪地没有色情成分，甚至没有同性恋色彩。整部影片有着卡诺瓦（Canova）[III]抛光白色大理石雕像的冰冷美感。马里奥·普拉茨（Mario Praz）对卡诺瓦的形容是“色情冰库”，虽然里芬施塔尔和众多男性过从甚密，这形容大概也适用于她。[13]

我们确实可以在其他纳粹官方艺术中发现如同《奥林匹亚》中的希腊罗马传承，在另一位识时务，颂扬革命英雄主义的宫廷艺术家——雅克——路易·大卫（Jacques-Louis David）——的作品中，也有同样的特征。大卫同样着迷于裸体战士、伟大的领导者、浪漫主义式的死亡场景，但这些并不减损他艺术作品的美感。我们不必崇拜拿破仑也可以欣赏大卫的画作，同样地，我们可以将《奥林匹亚》的冷艳美感脱离它的政治背景。另一方面，无论掩饰得再有技巧，《意志的胜利》也只是提供一种政治脉络，除了政治目的，别无其他。而《奥林匹亚》的主题的确是运动。

* * *

里芬施塔尔最大的问题，也是局限她艺术表现的主因，是她并不只是一位冰山美人，感情上也是冷若冰霜。她缺乏对人性的了解同情，把人体当作追求纯粹美感的工具。这对拍摄《奥林匹亚》这部电影来说并不是问题，但对制作关于爱、拒绝和纠结的剧情电影，就会是个问题。电影《低地》（*Tiefland*）就是最好的证明。里芬施塔尔花了超过十年，才终于在1954年让这部电影上映。巴赫对它的评语恰如其分：“这

是一部让人匪夷所思、哗众取宠的电影，世界级的导演会拍出这样的影片，实在不堪。”

这部电影的主题并不陌生：堕落文明的邪恶子民迫害大自然的孩子（里芬施塔尔饰）。在其中一个场景中，一群貌似西班牙裔的临时演员围绕跳着四不像佛朗明戈舞的里芬施塔尔，实在怪异透顶，可真是丢人现眼。这些临时演员其实是里芬施塔尔从奥地利萨尔斯堡（Salzburg）一处集中营找来的吉卜赛人[14]，他们在被送到奥斯维辛集中营之前，在此被临时监禁。这让里芬施塔尔的恶行恶状又添了一笔。她谎称这些人都安然无恙地度过战争，但其实大部分都死于非命。但这部电影在艺术上之所以失败，并不是因为法西斯主义，而是因为它的场景设计和糟糕的默片没有两样，用夸张的动作（这让人联想到里芬施塔尔早年的表现主义舞蹈）表达虚伪、不真诚的情感。好像事情从20世纪20年代之后就没有变过一样。

别的不说，光是纳粹执政，就重创了德国的艺术表现。德文充斥着各种和集体谋杀有关的官方术语，艺术更是完全被纳粹化的浪漫主义和古典主义所污染。这些艺术传统必须要由新的批判精神焚烧殆尽。新生代艺术家如安塞尔姆·基弗（Anselm Kiefer），作家如君特·格拉斯（Günter Grass），导演如沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog）与赖纳·维尔纳·法斯宾德（Rainer Werner Fassbinder）正是这样的一批人。但里芬施塔尔过于耽溺于自己的过去，无法用批判的角度看待纳粹艺术，因而无法重新塑造德国艺术。

“去纳粹化”法庭放了里芬施塔尔一马，认为她只是搭上了纳粹的顺风车。此后里芬施塔尔总是以受害者的姿态出现，说她对纳粹的犯罪行为一无所知，她被强迫拍摄她口中所谓单纯的“纪录片”，对她的吉卜赛临时演员赞不绝口。她只是单纯追求美感的艺术家，将反对她的人士一一告上法庭。她也着手进行许多艺术创作，但大部分不脱芬克式的浪漫主义，也缺乏批判性。这些创作包括重制《蓝光》，拍摄另一部高山电影《红魔鬼》（*The Red Devils*），关于原始西班牙的欢乐电影《斗牛与圣母》（*Bullfights and Madonnas*），以及一部由法国剧作家让·谷克多（Jean Cocteau）所写的关于腓特列大帝与伏尔泰的电影。让·谷克多在德国占领法国时期大力颂扬希特勒，也是少数赞扬《低地》的人。“我跟你，”他告诉里芬施塔尔：“实在是生错了时代。”他的说法实在不足以描述这两位在20世纪中叶的各种作为。

里芬施塔尔再一次回到众人面前是在20世纪70年代初期，她出版了

两本颇受欢迎的摄影集，拍摄非洲苏丹努巴族，《最后的努巴人》（*The Last of the Nuba*）以及《卡乌的努巴人》（*People of Kau*）。这些拍摄裸体摔跤手、身上涂满灰烬的男子、脸上的装饰和抹上奶油的美丽女孩们的彩色照片，的确是拍得很好，但却不是什么艺术天才的作品。这些主角本身就非常动人，里芬施塔尔要拍出好照片应该不是什么难事。不过要能拍到这些照片却不容易。努巴族不喜欢人家窥探隐私，时年六十岁的里芬施塔尔却有如此的精力、执着，厚着脸皮坚持拍摄他们。

　　里芬施塔尔向来对年轻健美的黑人十分着迷，她其中一部未完成的作品《黑货轮》（*Black Cargo*），是讲述奴隶买卖的电影。里芬施塔尔拍摄努巴族的灵感是来自英国摄影家乔治·罗杰（George Roger）在1951年所拍摄的黑白照片。里芬施塔尔原本想付钱请罗杰把她介绍给努巴族，罗杰的回答是："亲爱的女士，我知道我们各自的背景，我和你实在是没什么好说的。"

　　当英国军队解放位于德国的贝尔根——贝尔森集中营（BergenBelsen）时，罗杰正受《生活》（*Life*）杂志的委托，随英国军队拍摄。他震惊地发现自己"下意识地从取景窗里，在地上的尸体和人之间寻找适当的艺术构图"。这正说明了里芬施塔尔看待世界的方式，虽然她从来没有从受到折磨和谋杀的羸弱受害者身上取材。桑塔格注意到在一次与法国杂志《电影手册》（*Cahiers du Cinéma*）的访问中，里芬施塔尔说："我特别着迷于美丽、强壮、健康、有生命力的事物。我喜欢和谐感，当我能创作出和谐感时，我就会很快乐。"[15]她说的正是杰西·欧文斯、纳粹军队和努巴人。

　　里芬施塔尔的观点会让她一辈子都是法西斯美学主义者吗？她所拍摄的努巴族照片，是否沾染了德国党卫队依着军队主题曲踏步的遗毒？我很难赞同这样的观点。的确，里芬施塔尔对努巴文化的兴趣并非来自她的自省，或是和平主义、多元文化等任何能和自由主义沾上边的观点。不过，把苏丹的部落仪式视为希特勒在纽伦堡阅兵的延续，未免有点扯得太远了。如果将一个人欣赏里芬施塔尔的摔跤手和裸体年轻人的彩色照片视为政治不正确的举动，也是有失公允的。他们对里芬施塔尔的吸引力，应该是来自她对都市文明的看法。她视这些人为大自然的孩子，正如同她在芬克电影中所扮演的角色一样。这的确是一种高高在上的态度，难脱浪漫主义，但绝非法西斯主义。

　　直到2003年9月，里芬施塔尔在她临死前都还在工作。她在几次意

外中侥幸逃过一劫。她所有试图抹去岁月痕迹的努力，包括浓妆艳抹、一头稻草般的金色假发、注射荷尔蒙和脸部整形手术，不但徒劳无功，还让她看起来更老。但是在她最后一部作品《水下印象》（*Underwater Impressions*）电视首映之后的一个礼拜，她又紧接着庆祝她的百岁大寿，来自拉斯维加斯的齐格弗里德和罗伊（Siegfried & Roy）[Ⅳ]、登山家赖因霍尔德·梅斯纳（Reinhold Messner）都出席了。作为全世界年纪最大的水肺潜水人，里芬施塔尔用她生命最后二十年的时间，和年纪小她许多的情人霍斯特·克特纳（Horst Kettner）一起拍摄珊瑚礁和海洋生态。

这些数不清的热带鱼和海葵照片并没有特别受欢迎。巴赫提到一位艺评家称《水底印象》是“全世界最美的屏幕保护程序”；有一位则说是“鱼鳃的胜利”，反讽她的《意志的胜利》。但里芬施塔尔在水底拍摄未受污染的大自然宁静之美时，感到特别自在。她表示，这让她“远离尘嚣，远离所有的烦恼和忧虑”。或许最棒的是，这是个完全远离人类的世界。

Ⅰ 高山电影（Bergfilm）为魏玛时期特有的电影类型，主题为登山，以表现人类向大自然挑战的勇气。——编注（本书脚注除特别说明，皆为编注）

Ⅱ 戈林指成立盖世太保（GESTAPO）的赫尔曼·戈林（Hermann Göring），时任德国总统、普鲁士总理、德国经济部长等职；里宾特洛甫指时任德国外交部长的约阿希姆·冯·里宾特洛甫（Joachim von Ribbentrop）；海德里希则指赖因哈德·海德里希（Reinhard Heydrich），领导党卫队保安处（SD）。

Ⅲ 指意大利新古典主义雕塑家安东尼奥·卡诺瓦（Antonio Canova，1757—1822），代表作包括《因丘比特的吻而复活的普塞克》（Psyche Revived by Cupid's Kiss）和《忒修斯杀死米诺陶》（Theseus and the Minotaur）。

Ⅳ 齐格弗里德·菲施巴赫尔（Siegfried Fischbacher）和罗伊·霍恩（Roy Horn）为德裔美籍魔术师和演艺人员，两人于1990年开始在拉斯维加斯表演，招牌节目为白狮子与白老虎的魔幻秀，直到2003年10月罗伊在演出中遭白老虎咬伤才停止现场演出。

三　沃纳·赫尔佐格及其英雄

英国知名编辑与作家苏珊娜·克拉普（Susannah Clapp）在回忆录中谈到英国知名旅行作家布鲁斯·查特文（Bruce Chatwin）时，讲了下面这段故事。重病的查特文在辞世前不久，在伦敦的丽池饭店会见宾客，也送了一些宾客礼物。查特文把其中一把小刀送给了一个朋友，他说这是原住民成年礼中用来割除包皮的小刀，是他在澳洲一处矮树丛里找到的。查特文曾任职于苏富比拍卖的艺品鉴定部门多年，他告诉这位朋友，根据他的判断，“这小刀很明显是用一种沙漠中的蛋白石制成。橄榄绿般的颜色，非常漂亮”。不久之后，澳洲国家画廊的馆长在这位幸运宾客的家中看到这把小刀，他拿起刀子对着光检视一番，喃喃地说：“嗯，这些原住民真厉害，能用啤酒瓶碎片做出这样的东西。”[16]

查特文润饰现实的本事，就像阿拉丁神灯一样神奇，摩擦几下就跑出深刻诱人的神秘故事。他擅长创作各种神秘故事，把平凡无奇的事物，变得有声有色。故事的真实性不是查特文的重点；他既非学者、也非记者，而是口才出众的说书人。此类文学之美，在于以恰如其分的隐喻，点出事件背后的意涵。此类文学的另一位大师是波兰作家雷沙得·卡普希钦斯基（Ryszard Kapuściński），他的作品细数了第三世界的暴政及军事政变。他的《皇帝》（*Cesarz*）虽然明着写埃塞俄比亚国王海尔·塞拉西（Haile Selassie）的宫廷生活，却常被认为是在影射共产党统治之下的波兰。作家本人倒是予以否认。

查特文和卡普希钦斯基皆是德国导演沃纳·赫尔佐格的好友。赫尔佐格根据查特文的一本书拍成了电影《眼镜蛇》（*Cobra Verde*）[17]，讲一位在西非的疯狂巴西奴隶贩子的故事，由同样疯狂的德国男演员克劳斯·金斯基（Klaus Kinski）主演。这部片称不上是赫尔佐格最好的作品，但查特文的文字和赫尔佐格的电影可说是天作之合，因为赫尔佐格

本人说故事的功力和查特文不相上下。虽然赫尔佐格自称像中世纪的工匠，喜欢躲起来单独工作，但他似乎不介意接受许多访问。他常拿自己和摩洛哥马拉喀什（Marrakech）市集里的魔术师相提并论。我有一个很喜欢非洲，但不欣赏卡普希钦斯基的朋友，他称那些远方的沙漠和浓密的亚马逊雨林为“热带巴洛克盛宴”。[18]赫尔佐格和查特文及卡普希钦斯基一样，对这些“热带巴洛克”特别有好感。赫尔佐格喜欢不经意地提起他恐怖的经历或是侥幸逃过一劫的事迹：肮脏恶心的非洲监狱，夺命的秘鲁大洪水，或横冲直撞的墨西哥斗牛。在洛杉矶接受BBC访问时，赫尔佐格用他低沉富有磁性的声音谈到，德国人已经不喜欢他的电影了。这时房里突然传来一阵巨响，赫尔佐格应声而倒。空气步枪划破他的花内裤，伤势不轻。“这没什么，”他操着德国南方巴伐利亚工人的口音，一派镇定地说，“有人攻击我一点都不意外。”[19]这实在是非常赫尔佐格式的典型作风，让人不禁怀疑整件事是他自导自演的。

这怀疑不是空穴来风。赫尔佐格摆明了他对事实真相没有兴趣，甚至到了嗤之以鼻的地步。他称法国电影导演与人类学家让·鲁什（Jean Rouch）所提倡的真实电影（cinema verité）为“会计师真相”，也就是随时用手提摄影机跟着主角跑，不遗漏任何真相。卡普希钦斯基总是坚持他是在报道真相，否认为营造诗意或隐喻捏造事实，赫尔佐格则毫不避讳地承认他在纪录片中自创场景，也因此而成名。其实他根本不区分他的纪录片和创作电影。在《赫尔佐格论赫尔佐格》（*Herzog on Herzog*）中，他对作者保罗·克罗宁（Paul Cronin）说：“虽然《来自深处的钟声》（*Bells from the Deep*）和《五种死亡的声音》（*Death for Five Voices*）经常被归在同一类，但被归为‘纪录片’是误导——它们只是像纪录片而已。”[20]另一方面，《陆上行舟》（*Fitzcarraldo*）是虚构故事，讲一位19世纪末的橡胶大王（金斯基饰），梦想要在秘鲁丛林里盖一座歌剧院，并把一艘船拖过一座山的故事。赫尔佐格则认为这是他最成功的纪录片。

对赫尔佐格来说，相对于“会计师真相”的是“狂喜真相”。在一场纽约公立图书馆的活动上，他解释说：“我所追求的比较像是让人狂喜的真相，当我们超越自我时，或是在宗教里也有，像是中世纪的神秘主义者。”[21]他在《来自深处的钟声》中成功达到这个效果。这部电影讲的是俄国的信仰和迷信，西伯利亚的耶稣等等。查特文对这些东西也深深着迷。电影一开始就是奇特如梦般的场景，一群人在结冰的湖上爬行，从冰上窥视湖底，像是在向看不到的神祈祷。赫尔佐格用旁白说，其实他们在寻找一个埋在这个深不见底的湖冰下的伟大失落城市基捷日

（Kitezh）。这城市在很久以前遭塔塔人劫掠，但神派遣大天使相助，让居民安住在湖里，每天敲圣钟、唱圣歌。

传说确实存在，而电影画面美得让人不寒而栗。不过这全是假的。赫尔佐格在当地村庄的酒吧里找来了几个醉汉，付钱要他们躺在冰上。赫尔佐格本人是这么说的："有一个人把脸直接贴在冰上，好像正陷入深沉的冥想一样。会计师真相是：他醉倒睡着了，拍完还得把他叫醒。"这算欺骗吗？赫尔佐格说不算，因为"只有透过设计、创造和虚构场景，你才能达到更强而有力的真相"。

查特文的仰慕者也正是抱持这样的看法。我必须承认我也是众多仰慕者之一，但我心里还是有些矛盾的。假如我们相信这些是真的前往朝圣的人，而不是拿钱模仿朝圣的醉汉，这些影像的确会更让人刻骨铭心。假如某部电影或某本书宣称内容为真实故事，人们就会相信它有某种程度的真实性，而不只是暂时抛开怀疑而已。一旦你知道真实情况如何，它就少了点魔力，至少对我而言是这样。但赫尔佐格天才的地方，在于就算他的纪录片是虚构的，仍然能引起人的共鸣。若真要帮他说话，我们或许可以说，他所创造的东西并不是在颠覆真相，而是让真相更明确、更生动。他最喜欢的伎俩之一，是帮他的角色创造出他们从没有过的梦境或幻象。这些梦境或幻象仍然和角色一致，因此让人感觉很真实。他电影中的角色都是他觉得亲近的人，因此某种程度上，无论是他纪录片或是剧情片中的主角，个个都像是赫尔佐格自己的某一面。

赫尔佐格于战争期间生于慕尼黑，在偏远的巴伐利亚阿尔卑斯山区长大，从小没打过电话或看过电影，梦想是成为跳台滑雪选手。因此挣脱重力的束缚飞翔，无论是在天上、气球上或喷射机上，都是他电影中经常出现的主题。他特别喜欢美国电影舞者弗雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire）穿着舞鞋从天而降，那一幕令人难忘。他在1974年拍摄了一部纪录片《木雕家斯泰纳的狂喜》（*The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*），是一个奥地利跳台滑雪选手的故事。斯泰纳是赫尔佐格电影典型的主角，一个特立独行的狂热分子，将自己推至极限，无惧于死亡和孤独。赫尔佐格说，斯泰纳是"《陆上行舟》中橡胶大亨的兄弟，他同样摆脱了重力的束缚，将一艘船拉过山顶"。

1971年，赫尔佐格拍了他最令人惊艳的纪录片之一，讲的是另一种形式、可说是最极端的孤独——那些陷在失明、失聪中孤独的人。《沉默与黑暗的世界》（*Land of Silence and Darkness*）的主角是一位充满勇气的德国中年女子菲妮·施特劳宾格（Fini Straubinger），她唯一与人沟

通的方法，是在别人手上敲盲文点字。她在青少年时期的一场意外中失明，因此她仍然有视觉记忆。其中最鲜明的回忆，就是跳台滑雪选手在空中时脸上雀跃的表情。事实上，施特劳宾格根本没有看过跳台滑雪。台词是赫尔佐格帮她写的，因为他认为“这个影像正象征了菲妮的内心状态和孤寂感”。

虽然她本人也同意说这些台词，但这么做会减少这部电影的价值，或扭曲施特劳宾格的相关事迹吗？这很难有一个明确的答案。没错，这是一种扭曲，因为它不是事实；但这并没有让电影效果减分，因为赫尔佐格很有技巧地让它像是真的一样。我们永远无法知道施特劳宾格或他人的内在世界。赫尔佐格所做的，是想象她的内在世界是什么样子。发明跳台滑雪选手的故事，是基于他对施特劳宾格的想象。对他来说，这让施特劳宾格这个角色活了起来。这是另一种真相——肖像画家的真相。

赫尔佐格喜欢自认为是个旁观者清的艺术家，游走危险边缘，单独飞翔。不过就很多方面而言，他的艺术其实可追溯至一个丰富的艺术传统。对狂喜的渴求、在大自然中只身一人、深层的真相和中世纪的神秘主义者，这些都让人联想到19世纪的浪漫主义。赫尔佐格经常使用瓦格纳的音乐，如电影《黑暗之课》（*Lessons of Darkness*）是讲第一次海湾战争后，在科威特焚烧油井的故事；他常公开谈到对德国浪漫主义诗人弗里德里希·荷尔德林（Friedrich Hölderlin）的喜爱，这些都表示赫尔佐格本人很清楚这个艺术传统。他对“技术文明”的厌恶，以及理想化游牧生活与尚未被文明污染的生活方式，也都和浪漫主义不谋而合。他有时甚至是个卫道人士。他在1999年发表的《明尼苏达宣言》（Minnesota Declaration）中，宣称“观光旅游是种罪恶，徒步行走则是美德”。[22] 20世纪的“消费文化”是一项“影响无数人、大规模、加速人类毁灭的错误”。他在歌德学院发表演说时表示，静坐的西藏喇嘛是好人，但静坐的加州家庭主妇则“让人厌恶”。他没说为什么。我想可能是因为他觉得家庭主妇不够真诚，不是真心相信，只把静坐当成一种生活方式。

和许多浪漫主义艺术家一样，大自然的景致是赫尔佐格作品中一项很重要的元素，他用大自然让影像更为逼真。很少有导演可以像他一样，拍出可怕丛林的一线生机、苍凉沙漠的令人生畏或巍峨高山让人仰止的场景。大自然不是背景，它有自己的个性。他曾评论说丛林“其实关乎我们的梦想、我们最深的情感、最大的梦魇。它不只是一个地点，

而是一种心理状态。它有近乎人类般的特质，是角色内心世界很重要的一部分”。赫尔佐格十分仰慕19世纪德国最知名的浪漫派风景画家卡斯帕·达维德·弗里德里希（Caspar David Friedrich）。弗里德里希虽然没画过丛林，但上述评论正好形容了他的画作：形单影只的人望向波涛汹涌的波罗的海，或站在山巅，四周云海围绕、白雪皑皑。弗里德里希认为，风景是上帝的示现。赫尔佐格曾经历过一段“宗教狂热时期”，青少年时就改信天主教，他说过自己的某些作品“带一点宗教的色彩”。

想当然耳，战后的德国难免对神圣事物的浪漫刻画有所畏惧，因为这实在太像第三帝国大力提倡的伪德国精神。这大概就是赫尔佐格的电影在国外较受欢迎的原因。（附带一提，赫尔佐格现居于洛杉矶，因为他喜欢这里“大家一起做梦”的气氛。）其实，赫尔佐格对自己同胞的野蛮粗鲁行径十分敏感，他说：“甚至看到杀虫剂广告都会让我紧张，杀虫子和灭族只是五十步笑百步。”赫尔佐格绝对不会随便处理纳粹的艺术品位，因此他做出一个有趣的抉择：重新诠释一个被纳粹剥削和庸俗化的艺术传统。譬如说莱妮·里芬施塔尔所执导和演出的那些充满狂喜和死亡的高山电影，在战后不再受到欢迎，赫尔佐格说这是因为它们“和纳粹意识形态是同一个取向”，因此他决定要创作“崭新形态的现代高山电影”。

对我来说，赫尔佐格的电影让我想起希特勒之前的一种很不一样的、较为流行的浪漫冒险故事：卡尔·麦（Karl May）讲强悍的德国捕兽人在美国西部拓荒的小说。[23]麦最知名的英雄是老铁手和他的结拜兄弟，阿帕切族的勇士温内图，一位19世纪典型的高贵野蛮人，两人一起勇闯大草原。除了他的老步枪之外，老铁手别无现代文明的先进设备，单凭着自己的本事在危机四伏的大自然中生存。麦在20世纪90年代尚未造访美国，他全凭想象，参考了地图、旅游文学、人类学研究中的真实细节，写出这些小说。

* * *

赫尔佐格的诸位英雄中，无论是真实的，还是虚构的，和老铁手最像的，并不是金斯基所饰演的狂热的先知阿基雷（一位寻找陆上行舟的西班牙人），也不是在2005年《灰熊人》（*Grizzly Man*）中，拥抱大熊的提摩西·崔德威（Timothy Treadwell）。崔德威相信他可以在阿拉斯加冰天雪地的荒野中生存，因为大灰熊会感受到他的爱而不会攻击他，这些大灰熊最后也不负所望。老铁手大概不会对大自然这么多情，因为他知道大自然有多么危险。

比较接近卡尔·麦笔下的典型角色的，应该是战斗机飞行员迪特尔·登格勒（Dieter Dengler）。登格勒生于德国黑森林，最后成为美国公民。自从在二战即将结束之际，第一次看到一架美国战机低空飞过他家，他就知道他想要飞行。这个梦想在当时的德国难以实现，所以他成了钟表匠学徒。之后搭上一条船前往纽约，口袋只有三毛钱。他加入美国空军，削了几年的马铃薯之后，他才明白他需要有个大学学历。在加州，他住在一辆大众汽车公司制造的公交车里，完成了学业。加入海军成了战斗机飞行员之后不久，他马上就被送上越南战场，在一次老挝上空的秘密任务中被击落。他被老挝共产党抓到，被迫跟着敌人在丛林中行动；敌人时常凌虐他，有时把他倒吊起来，把他的脸埋在蚂蚁窝里，或将他绑在牛后面拖行，或用竹子戳穿他的皮肤。

他和其他美国人、泰国人关在一起，伙食除了长虫的粥之外，他还从茅坑抓来老鼠和蛇生吃加菜。凭着他对各种技术的掌握以及近乎超人的求生技巧，登格勒和难兄难弟杜安·马丁（Duane Martin）一起越狱，赤脚穿过雨季的丛林来到泰国边界的湄公河。不幸遇上了凶恶的村民，一把大砍刀当场砍下马丁的头。幸运的是，瘦得只剩皮包骨的登格勒，不久后便被另一位美国战斗机飞行员救起。每当被问起他怎么能承受这么多痛苦，他总是说："这是我人生中很有趣的一段故事。"

赫尔佐格欣赏坚强的人，但这不代表他喜欢健美先生。在他看来，特别锻炼肌肉的人愚昧又虚假，就像静坐的加州家庭主妇一样"讨人厌"。赫尔佐格在二十岁那年拍摄了他第一部电影，1962年的《大力士》（*Herakles*），将车祸、炸弹攻击与健美活动剪辑在一起，以示他对低俗大男人主义的不齿。对赫尔佐格来说，男女皆可坚强，如菲妮·施特劳宾格，或《希望的翅膀》（*Wings of Hope*，2000）中，智利空难的唯一幸存者尤利亚妮·克普克（Juliane Koepcke）。赫尔佐格电影中，坚强主角不只是身体勇健，更要有坚定的意志，不畏困境。

就算登格勒这号人物不存在，赫尔佐格大概也会把他编造出来。他是完美的赫尔佐格式强人，也是赫尔佐格最好的"纪录片"——为德国电视台所拍摄的前进地狱的系列纪录片《小小迪特想要飞》（*Little Dieter Needs to Fly*，1997）的主角。片中第一幕就已是赫尔佐格编造的故事，我们看到登格勒大剌剌地走进旧金山的一家文身店，设计师本来要在他背上刺上一个野马拉着死神的图案。最后他决定不要，他说在他濒死之际，"天堂之门应声而开"，他没看到野马，反而看到了天使。他说："死神把我拒之门外。"

其实登格勒从没想过要刺青。赫尔佐格加入这个场景，让登格勒的死里逃生印象更加深刻。下一幕，登格勒开着他的敞篷车回到旧金山北边的家。奇怪的是，周围的景致让人联想起德国战前的高山电影：云雾缭绕、远离尘世的高山。他像是有点强迫症似的，打开、关上车门好几次，接着在自家没上锁的门前也做了一样的事。他说，有些人可能会觉得他这习惯很奇怪，但这和他被监禁时的经验有关。打开门让他感到自由。

但在现实生活中，登格勒既没有开门的怪癖，也没刺青，只是家里墙上挂了一组画了敞开之门的画作。他只是照着赫尔佐格的指示演戏罢了。在电影的后续情节里，登格勒说，在战俘营时他经常梦到美国海军的救援行动，他激动地对着船舰挥手，它们却从来没有停下来。这也是赫尔佐格设计的。但看完《小小迪特想要飞》之后，我们对这位在美国军队的德国英雄却有了更深切的了解。他和老铁手一样，靠着他的"典型的德式优点"——效率、纪律、技术精良，让美国战友相形见绌。登格勒本人也很会说故事，他的德国口音很奇妙地和赫尔佐格的融为一体，难以分辨。这一次导演不只是认同他的主角而已，赫尔佐格变成了登格勒。

赫尔佐格的电影长才之一是大胆的配乐方式。将科威特燃烧的油田配上瓦格纳的《众神的黄昏》（*Twilight of the Gods*）或许是个很简单的选择，但看着战斗机从美国航空母舰上起飞，配上阿根廷音乐家卡洛斯·加德尔（Carlos Gardel）的探戈音乐，则让人印象深刻。越南一处村庄受到空袭时，则配上蒙古呼麦歌手的唱腔，整个画面既惊悚又漂亮。登格勒谈到濒死经验时，又出现了瓦格纳。他在一个巨大的鱼缸前面谈这件事，背后满箱的蓝色水母诡异地漂浮着，看起来就像橡胶降落伞。登格勒说，死亡看起来就像是这样，我们还听到瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》（*Tristan und Isolde*）的终曲《爱之死》（"Liebestod"）。水母又是赫尔佐格的主意，而不是登格勒的，但却让整个场景充满张力。

听说赫尔佐格在接受访问时，并不讳言他编写了这些桥段，但这种拍电影的方式还是无法让人完全信服。假如这么多情节都是捏造的，我们怎么知道到底什么是真的？或许登格勒从来没在老挝被击落。或许根本没有这个人。或许，有太多的或许。身为赫尔佐格电影的仰慕者，我所能说的，是我相信他是忠于角色的。所以任何虚构之处，无论是门，还是水母，或梦境，这些都不影响登格勒对他确实发生了什么事的说法。这些只是隐喻，而不是事实。登格勒本人也同意这个看法。

电影最后的情节证实了赫尔佐格不会随意扭曲发生过的事。登格勒和赫尔佐格以及剧组一起回到东南亚丛林，他再一次赤脚走过丛林，被赫尔佐格雇用的村民绑起来，回忆起他是如何逃脱，而马丁又是怎么被杀死的细节。我们看到他回到出生长大的黑森林，告诉我们他的祖父是村子里唯一一个没有向纳粹屈服的人。我们也看到他回到美国，和将他从鬼门关带回来的战斗机飞行员吉恩·迪特里克（Gene Dietrick），一起享用感恩节火鸡大餐。在登格勒死于渐冻人症并葬于空军阿灵顿墓园的最后一幕之前，我们看到他兴奋地在美国亚利桑那州图桑（Tucson）巨大的废弃战机场穿梭。镜头拍过一排排的老旧战斗机、直升机、轰炸机，他说他正置身于飞行员的天堂。

这也是赫尔佐格设计的。登格勒并没有想要去图桑，但他表现得很兴奋。毕竟飞行是他一生的最爱，他需要飞行，谁安排让他前往这个飞机墓园并不重要，对小迪而言，他的确置身天堂。

这部纪录片大获成功，让人不禁质疑何必要把它再拍成一部剧情片。或许是看在钱的分上，登格勒觉得这主意很好（不幸的是电影还没完成登格勒就过世了）。赫尔佐格显然深受这位勇士和他的故事的感动，因此并没有放弃改拍。他用相当于好莱坞低成本电影的预算拍摄《重见天日》（*Rescue Dawn*，2006），将剧组和演员，包括两位知名年轻演员克里斯蒂安·贝尔（Christian Bale，饰演登格勒）以及斯蒂夫·扎恩（Steve Zahn，饰演马丁），一起送到泰国。整个制作过程充满了赫尔佐格典型的困难作风：苦不堪言的拍摄环境、制作人发飙、不解人意的剧组、当地官员找麻烦。[24]有些演员则经历了少见的困难：贝尔为了他的角色减重，瘦到仿佛他亲身经历过丛林大考验一样；为了让电影逼真，他也被迫吃下恐怖的虫子和蛇。

演员非常优秀，特别是几位配角，如杰瑞米·戴维斯（Jeremy Davies）饰演反对登格勒逃脱计划的美国战俘吉恩，表现尤其出色。不过这部电影却缺少了让《小小迪特想要飞》成为杰作的元素。首先是登格勒本人不在电影中。不知怎的，剧情片的重述没办法像纪录片那样捕捉到故事的精彩之处。全片看起来普通，甚至流于平淡。而且电影中的登格勒太像美国人，而本人却没那么像，尽管这角色还是比电影中其他人坚强，更懂得利用各种资源，达成任务。电影最后一幕，登格勒回到军舰上，战友鼓掌迎接，虽然与事实相符，但和纪录片中图桑飞机墓园的那一幕比起来，便相形失色，和好莱坞式的滥情结局没有两样。

我认为，这两部片的差别在于赫尔佐格所用的幻想情节。以《小小

迪特想要飞》这部纪录片来说，他拍摄的手法比较像小说家。对照《重见天日》这部剧情片，《小小迪特想要飞》反而更忠于登格勒的故事，没有加入太多背景情节，自然没有内心戏的部分，更像一部制作出色、内有剧情贯穿的纪录片。而在《小小迪特想要飞》这部纪录片中，赫尔佐格正是以家族史、梦境、个人怪癖，与事实交织，描绘出登格勒这个人的全貌。这并不是说剧情片做不到这点，但这正说明了赫尔佐格把纪录片带往新的境界，也难怪他会把一般认知下的纪录片称为“单纯的影片”（just films）。在我们没能发明更贴切的词汇前，也只能借用赫尔佐格的说法了。

四 柏林之光：赖纳·维尔纳·法斯宾德

阿尔弗雷德·德布林（Alfred Döblin）的巨著《柏林，亚历山大广场》（*Berlin Alexanderplatz*）出版于1929年，以战前柏林工人阶级的特殊用语行文，是一部难以翻译的著作。译者大可以忽略这些用词，用白话英文翻译，但这么做就失去了原著本来的风味。译者也可以用模拟的方式，譬如翻译成布鲁克林式美语，不过读者大概会觉得这比较像是美国作家戴蒙·鲁尼恩（Damon Runyon）的纽约，而不是德布林笔下险恶的柏林。[25]贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht）及库尔特·魏尔（Kurt Weill）就成功地把约翰·盖伊（John Gay）的三幕歌剧《乞丐歌剧》（*Beggar's Opera*）改编，成为经典之作；不过这不是翻译，而是将时空场景从18世纪的伦敦，完全置换到魏玛时期的柏林。

德布林小说中的英雄弗兰茨·毕勃科普夫是个皮条客，本性不坏，但偶尔控制不住自己的脾气，故事中一个名叫伊达的女孩就是被他拿搅拌器打死的。不过德布林的史诗巨著并不是这样开场的。故事一开始，毕勃科普夫刚从柏林的特格尔（Tegel）监狱被释放，对于要在大都会这个炼狱中重新出发，内心充满恐惧。他遇见了一位蓄胡子的穷犹太人，试着用犹太教的智慧格言安慰他。而让他精神为之一振的，是他和伊达的妹妹匆匆一次交合。他很快又勾搭上一位名叫莉娜的波兰女孩。这回他对自己发誓，弗兰茨·毕勃科普夫会当个正人君子，不再走回头路。但他做不到。德布林说（由笔者翻译成英文）：

虽然他在金钱上不成问题，却和一股难以预测的外在势力针锋相对，这势力长得就像是命运。

毕勃科普夫想要相信人性美好的一面，但他所熟悉的柏林，也就是无产阶级群聚的东柏林亚历山大广场附近的几条街，却让他陷入险恶的深渊。他承担了轻信别人的后果。

毕勃科普夫的命运是一连串不幸事件的总和：连续几次见不得人的交易、酒后闹事、偷拐抢骗以及谋杀等通俗小说或低成本电影里出现的场景。故事的关键场景，是他被好朋友背叛。奥托·吕德斯，也就是莉娜的叔叔，让他成为事业合伙人，挨家挨户兜售鞋带。毕勃科普夫和一位悲伤的寡妇客户发生了关系，她说他长得像是她过世的先生。为了感谢他的陪伴，寡妇给了他一笔丰厚的小费。他把这好事告诉了吕德斯，吕德斯便决定去寡妇家抢劫。毕勃科普夫得知这个消息，喝了个酩酊大醉。不过他仍然信任他的朋友，帮派小弟赖因霍尔德。赖因霍尔德没办法和同一个女人交往超过一两个星期，总是坚持把她们交给毕勃科普夫拉皮条。毕勃科普夫渐渐对这些女孩心生好感，于是告诉赖因霍尔德他不要再做这种买卖了，这让赖因霍尔德觉得很没面子。

不久之后，毕勃科普夫卷入一次抢案，赖因霍尔德用力将他推出接应的车子，想让他被车撞死。毕勃科普夫大难不死，但断了一只手臂。新女友米泽与他同居，把她拉客赚的钱交给他。赖因霍尔德出于恶意、忌妒和轻侮，想要带走米泽。她抵抗赖因霍尔德的侵犯时，被赖因霍尔德勒毙。毕勃科普夫被控谋杀女友，暂时精神失常。最后他被判无罪，人也理智、清醒些，但也变成一个无趣的人。有人给他一份差事，在工厂担任警卫。德布林只简单扼要地说："他接受了这样的安排，他的人生差不多如此。"

德布林小说的伟大之处，不是在故事情节，而是如赖纳·维尔纳·法斯宾德在一篇文章中说的，在于他说故事的方式。[26]弗兰茨·毕勃科普夫是现代文学中，表现人性心理最复杂的角色之一，如同沃伊采克（Woyzeck）、奥布洛莫夫（Oblomov）或包法利夫人（Madame Bovary）[I]等，让人印象深刻。我们不仅知道他的外在特质——臃肿、力大无脑，柏林的工人阶级，喜欢杜松子酒、啤酒、女人，不懂复杂的人际关系，流连于亚历山大广场附近的酒吧和便宜的舞厅。我们也透过一连串的内心对话、梦境、焦虑、内在矛盾、希望和想象，了解了他的内心世界。

世人经常将德布林和乔伊斯（James Joyce）相提并论，认为《尤利西斯》（*Ulysses*）是他的创作雏形。德布林否认这点，他写道：

我何必去模仿别人呢？我光听周遭的对话就来不及了，加上我经历过的，材料多到写不完。

他的确在动笔写作《柏林，亚历山大广场》之后读了乔伊斯的作品，他说这位爱尔兰作家的作品让他“如虎添翼”。[27]其实两位作家皆活跃于弗洛伊德和荣格的年代，也都在做相同的尝试：透过探索他们小说英雄混乱的内在世界，找到他们有意识的外在行为和潜意识动机之间的关系。

譬如说，毕勃科普夫对自己说：

弗兰茨·毕勃科普夫，你发誓要做个老实人。你以前很糟糕，背离常轨。你杀了伊达，也为此付出代价。糟糕透了。那现在呢？你还是老样子，只不过这回伊达变成了米泽。你断了条手臂，小心你到最后成了个醉鬼，一切全部重来，事情每况愈下，你的人生就这样完蛋了……胡扯！这难道是我的错吗？是我自己要当皮条客的？才不是。我尽力了，做了所有正常人可以做的……等着蹲大牢吧！弗兰茨！有人会在你肚皮上捅上一刀。谁敢就来试试看，让他们瞧瞧本大爷的厉害。

除了毕勃科普夫之外，所有的主要角色，包括赖因霍尔德、米泽、吕德斯、一个名叫梅克的帮派混混、埃娃、毕勃科普夫的旧情人等等，我们都可以读到他们混杂着柏林粗话的内心声音。读者不只可以读到角色毫无掩饰的内心话，进入他们的潜意识，甚至可以进入柏林这个大都会的深处。亚历山大广场是由一幅幅随机映入眼帘的影像交织而成的，像是读者坐着电动车在小巷穿梭，看到广场附近的广告标语、报纸头条、流行歌、酒吧、餐厅、旅馆、霓虹灯、百货公司、当铺、廉价旅馆、警察，让人侧目的劳工、妓女和地铁站等等。法斯宾德说得好：

有一个比德布林是否读过《尤利西斯》更有趣的问题，是《柏林，亚历山大广场》中的文字韵律，是不是被经过阿尔弗雷德·德布林家门外的区间车节奏所影响。

用各种片段印象交织成现代大都会样貌，并不是德布林所独创的。

瓦尔特·鲁特曼（Walter Ruttman）1927年的实验纪录片《柏林：大都会交响曲》（*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*），正是用快速剪辑显示出城市本身快速喧闹的步伐。19世纪初期德国达达主义画家乔治·格罗兹（George Grosz）不只是简单地用各种影像拼凑出柏林的样子，而是让城市居民变得透明，让观者可以一窥他们最私密，通常与性和暴力有关的渴望。毕加索、乔治·布拉克（Georges Braque）的做法有些不同，不过大体上来说，都属于切割视野的立体主义。

德布林权威式的声音穿插在角色的言谈、歌曲、警方报告、内心想法、广告等大城市的噪音间，无所不在，他的观察和笔下的角色一样复杂：有时他疾言厉色，像布莱希特的角色一样爱说教；有时又像个医师理性分析他的病。德布林本人其实是个在柏林执业的精神科医生，在这里他听闻了很多第一手的犯罪故事。他的语调时而讽刺，甚或挖苦，经常引用圣经阐释故事形而上的意义，这些故事包括《约伯记》，以及亚伯拉罕将自己的儿子艾萨克献祭给神的故事。牺牲，是德布林重要的主题之一：置之死地而后生。

德布林出生于今日德国、波兰交界的城市什切青（Szczecin）[II]，父亲是犹太商人。1941年，德布林流亡美国期间，改信罗马天主教，据他说这是读了克尔凯郭尔（Kierkegaard）以及［出人意料］斯宾诺莎（Spinoza）的结果。宿命、自由意志，以及人处在被各种自然、科技、政治等不知名力量控制的宇宙中，这些都是贯穿毕勃科普夫的堕落以及最后救赎的主题。

要怎么把这部内涵丰富的著作变成一部电影呢？1931年德国导演皮尔·于茨（Phil Jutzi）做了第一次不算简单的尝试，还和德布林一起合写了剧本，且由当时最受欢迎的男演员海因里希·乔治（Heinrich George）饰演毕勃科普夫。于茨的《柏林亚历山大广场》和鲁特曼的纪录片有些类似，取景都非常好。但德布林的多层次表现主义小说，很难被压缩成一部八十九分钟的剧情片。乔治演得很好，电影本身是一部珍贵的纪录，让我们能一窥德布林笔下的柏林，但小说的丰富性却不见了。

当法斯宾德在1980年将《柏林亚历山大广场》拍摄为十五小时长的电视迷你剧时，德布林当年笔下的城市，已经历了第一次世界大战盟军轰炸、苏联和东德的炮火。尚存的东柏林却被柏林围墙围起，法斯宾德和他的剧组无法跨越雷池一步。想要拍一部纪录片是不可能了，而且就算能够重建亚历山大广场，法斯宾德也认为：

只有透过当年下层社会的人，才能真正看到他们所创造的街道、酒吧，以及他们所住的公寓等等。[28]

所以他用舞台布景的方式重建了整个城市，只在慕尼黑的电影棚搭建了几个室内场景，包括毕勃科普夫的房间、他常光顾的酒吧、赖因霍尔德的公寓、一个地铁站和几条街。因为没办法拍摄城市全景或是长镜头，法斯宾德将镜头带过各个细节、运用特写，拍窗缘、闪烁的霓虹灯、酒吧桌子、玄关等。这是我们所熟知的电视肥皂剧常用的技巧，如《宋飞正传》中的曼哈顿就是在好莱坞外景棚搭建的。

其实法斯宾德的电视剧是用十六厘米底片快速、低成本拍制的。桑塔格指出，电视剧分为十四集，将小说恰当地切割成十四部短片。观众和读者一样有足够的时间熟悉故事情节和角色，身临其境。减少拍摄地点的数目（原著中，毕勃科普夫住过几个不同的地方，经常造访的酒吧也不止一个）也是肥皂剧的特征。一段时间后，观众就会熟悉这些场景，如《宋飞正传》中宋飞的咖啡店或公寓，就像亲身造访过很多次一样。就许多层面而言，肥皂剧的浓缩演出比较像是舞台剧而不是电影。这可以是个优势，就像法斯宾德的作品一样。高度形式化的做法让戏剧效果得以结合亲切感，非常符合德布林叙事的口吻。

法斯宾德本人对这个故事则是再熟悉不过了。他第一次读德布林的小说是在十四岁那年，他称那时正陷入“难熬的青春期之际”。他对自己的同性恋倾向感到十分困惑，加上父亲早逝，常活在青春期的各种担忧之中。《柏林，亚历山大广场》对他来说不只是小说，而是一本能帮助他面对焦虑的书。正因如此，看完第一遍之后，他将整个故事归结成一个主题：毕勃科普夫和赖因霍尔德之间充满暴力、虐待，却不失亲密的关系。这主题的确出现在小说里，但可能不像法斯宾德所想的那么重要。法斯宾德看到了毕勃科普夫对他朋友付出单纯的爱，这爱单纯得太危险，甚至到了令人害怕的地步；也或许因为如此，或许因为他所受过的折磨，更需要有人来珍惜这份爱。这样的解读让年轻的法斯宾德得以面对自己心中的恐惧。在现实人生里，或是电影中，法斯宾德的爱常常和暴力纠结在一起：他的两位情人皆以自杀结束了生命。

毕勃科普夫这角色，在某些方面很像法斯宾德自己，都在这个丑恶的世界中寻找真爱和尊严。法斯宾德的前几部电影中，也数次提到德布林的小说。在他的第一部剧情长片《爱比死更冷》（*Love is Colder Than Death*，1969）中，法斯宾德自己饰演一名叫作弗兰茨的皮条客。妓女

乔安娜（汉娜·许古拉［Hanna Schygulla］饰）是他的情人，但他对一个小帮派混混布鲁诺（尤利·隆美尔［Ulli Lommel］饰）却用情较深。剧中，各种操弄控制情感的手段、忌妒、爱的残酷和配角复杂的内心世界，都让人联想到《柏林亚历山大广场》。

弗兰茨也出现在《瘟疯之神》（*Gods of the Plague*，1970）中。和毕勃科普夫一样，这个由哈里·贝尔（Harry Baer）饰演的弗兰茨在出狱之后也勾搭上几个女人。但一样，他最激烈的关系则是和另一位男性，一位绰号“大猩猩”的暴力帮派分子（君特·考夫曼［Günter Kaufmann］饰）。法斯宾德少数公开讨论同性恋的电影《狐及其友》（*Fox and His Friends*，1975）中，他自己饰演一位名叫弗兰茨·毕勃科普夫的游乐园员工，赢了乐透却被亲戚、情人和朋友欺负、剥削。这部电影的德文名称“自由的自卫权”（Faustrecht der Freiheit）直接地点出贯穿德布林小说的一个主题：在一个“人吃人”的世界，有人仍努力活得不失尊严。

法斯宾德大可以在《柏林亚历山大广场》中亲自饰演毕勃科普夫，但他却找来古特·拉姆普雷切特（Günter Lamprecht），造就了影视剧史上最让人印象深刻的演出之一。首先他长得就像剧中人：身材高大、步履蹒跚、活像一头马戏团里表演的熊，脸上满是困惑，无法克制的暴力习气，以及一颗赤子之心。电影有许多特写，深刻地传达了隐晦的情绪。一位将抢劫犯视为英雄、殴打情人的皮条客酒鬼，乍看不是个讨喜的角色。但透过拉姆普雷切特的表演，法斯宾德让我们看到毕勃科普夫感性的一面。故事本身是很残酷，但法斯宾德说故事的方式却充满温情。我们学着去爱这个人生失败的角色。

如果说毕勃科普夫像圣经中的乔布一样，接连不断受到各种不幸的考验，那由高夫莱德·约翰（Gottfried John）成功饰演的赖因霍尔德，就是如撒旦一般的角色，是个令人着迷、甚至充满诱惑的畜生。法斯宾德给了约翰许多特写镜头，通常是从下往上拍，带出他狡猾邪恶的一面。就像在现实世界里一样，他有轻微的生理缺陷：口吃；这反倒让他有种致命的吸引力。在原著中，赖因霍尔德被形容为瘦弱、衣衫不整，眼神悲伤，一副“瘦长蜡黄的脸”，走起路来“脚总是打结”的样子；在电视剧中，约翰驼着背、蹑手蹑脚地，像条蛇一样，让人觉得他随时都会发出嘶嘶声。

巴巴拉·苏科瓦（Barbara Sukowa）所饰演的米泽则是第三个令人惊艳的角色。这个乡下女孩来到柏林“开开眼界”，最后成为毕勃科普夫的妓女。她的行为举止，如手指沾上口水来整理眉毛，轻佻地坐上毕勃科

普夫的大腿，打情骂俏，突如其来一阵歇斯底里的尖叫，都带着一种天真荡妇的情调——假如世上真有“天真的荡妇”存在的话。她身穿白衣，看起来天真无邪，正等着成为这个邪恶世界的祭品。赖因霍尔德将她拐到柏林郊外一处森林，那里像童话故事《糖果屋》里的森林一样阴森、诡异。两人散步时，赖因霍尔德把上衣脱了，露出一个铁板的刺青。她问，为什么要刺铁板？“因为有人要躺在上面。”他答道。她不解，又问：“那不刺张床就好？”“不好，”他说，“我想铁板比较接近事情的真相。”“你是打铁的？”她问。“算是吧……没人可以靠我太近……一靠近就会被烫伤。”她的确被烫伤了。她先是和赖因霍尔德打情骂俏，然后咒骂他，赖因霍尔德在盛怒之下将她勒毙。

在这么多情绪中，很难在暴力和魅力、甜美和冷酷、天真和狡诈之间拿捏得宜。法斯宾德和他的演员最为成功之处，就是能够在一个结构紧密、正式、充满美感的作品中，表达出所有这些情感。法斯宾德像画家一般，设计了每一个镜头；像傀儡大师一样，操控他的演员。几乎每一个场景，都是人工打光：昏黄的街灯，浓雾弥漫的夜里闪烁的车头灯，拥挤地铁站的灰绿及荧光绿色调，公寓内各种昏黄色彩的光线。唯一能穿透这片愁云惨雾的，是闪烁的霓虹灯标志。阳光很少出现。为了让光线模糊，制造出如导演斯登堡电影中20世纪20年代的气氛，法斯宾德用丝袜套住摄影镜头；森林是透过一片阴霾拍摄的；室内场景的打光是用一层能反射光线的物质，用风扇进一步模糊、柔化光线。

法斯宾德将他的角色放到局限的空间，由窗户或铁条构图，充满家具和各种物品的拥挤房间，或是镜中倒影，营造出一种密闭窒息的感觉，人像是被关在大都会的笼中之鸟。法斯宾德的偶像，德国导演道格拉斯·塞克（Douglas Sirk）也经常使用类似的技巧，或许法斯宾德就是从那里得到灵感的。另一个灵感来源可能是德国画家马克斯·贝克曼，他画中的人物经常挤在狭窄的阁楼或是拥挤的舞厅里。毕勃科普夫发疯之前的最后一个镜头，是他终于知道赖因霍尔德对米泽所做的事。我们透过镜头看到，屋梁下吊着鸟笼，毕勃科普夫站在鸟笼后面，歇斯底里地大笑。（原来住在笼中的金丝雀已被绝望的毕勃科普夫掐死了。）

法斯宾德亲自担任旁白，他的声音温和、讽刺、带着诗意，忠于原著的精神。法斯宾德饰演的不是毕勃科普夫，而是德布林。不过这部电视剧并不只是一部原著小说改编的剧作，法斯宾德把它变成了自己的故事。首先，他加入一个原著中没有的角色：巴斯特太太，一个对毕勃科普夫始终如一、善解人意、无条件地爱着他、充满母性温暖的房东太

太，她的存在让人安心。但她也很多管闲事，总是原谅毕勃科普夫，为他收拾残局，做好各种安排。法斯宾德和他创造的毕勃科普夫一样，深深为母亲般的角色所吸引。他的生母，人称莉萝（Lilo）的莉瑟萝特·潘蓓（Liselotte Pempeit）出现在他的几部电影中，在《柏林，亚历山大广场》中饰演帮派老大沉默的老婆。1970年，他和他的缪思女神歌手英格丽·卡文（Ingrid Caven）结为连理。朱丽安·洛伦兹（Juliane Lorenz）则是他最后一位信赖的女性，帮他打点日常杂货、剪辑影片等大小事情。

不过和原著差距最多的，是法斯宾德试图让男性角色间多了些激情，特别是毕勃科普夫和赖因霍尔德。法斯宾德在他的文章中明白写道，这两个角色在德布林的原著中"并不是同性恋，就算用最广义的角度，他们也完全没有这方面的倾向"。但在最后狂乱的几集中，当毕勃科普夫在精神病院、赖因霍尔德在狱中时，赖因霍尔德和他的波兰狱友坠入情网。法斯宾德做了原著当中明确不存在的诠释。在原著中，赖因霍尔德对这位波兰狱友有很深的情感，但却非身体上的吸引。然而在电视剧中，镜头却充满欲望地在波兰狱友赤裸裸的身体上徘徊，同时两人正在床上接吻。

在故事的尾声，原著描写了毕勃科普夫正经历如炼狱般的内心世界，他看见死神用斧头砍下他的头颅。在电视剧中，赖因霍尔德打着赤膊、穿着黑色皮靴，手持斧头；有一幕，赖因霍尔德手持皮鞭，鞭打毕勃科普夫，一旁一个金毛怪兽正鞭打一名跪在地上的男子。这场景与其说是德布林眼中的地狱，不如说是20世纪70年代柏林皮衣酒吧的杂交派对。法斯宾德在此用的不是他常用的佩尔·拉本（Peer Raben）的忧郁旋律，而是70年代歌手娄·里德（Lou Reed）及詹尼斯·乔普林（Janis Joplin）的音乐，这音乐在接下来的电视剧中余音不断。而躲在半掩着的门后偷看这种性虐待屠杀场面的，是戴着深色墨镜、穿着皮夹克的法斯宾德本人。毋庸置疑的，这是为了赋予电视剧时代性，法斯宾德认为，无论是在70年代或20年代，政治腐败及性暴力都一样普遍。只是实际拍出来的效果没有跨越时空的普遍性，反倒有点过气，像是法斯宾德60年代刚出道的地下剧场作品。

或许法斯宾德将这迷幻式的尾声做得太过，但即便如此，他也做得很勇敢，火力全开。他的一些视觉创作贴切地诠释了德布林自己的想象。举例来说，原著中充斥的宗教意象，实际上就是在描述耶稣受难的过程。法斯宾德则用自己特殊的角度，在电影的最后呈现出这个意象：毕勃科普夫被钉在十字架上，所有被他杀害或抛弃的女人都瞪着他看；

赖因霍尔德戴着荆棘冠；在一幕让人印象深刻的场景中，巴斯特太太像是圣母玛利亚一样，哄着手臂上戴着纳粹臂章的毕勃科普夫人偶，或许这在暗示等毕勃科普夫神智恢复正常之后，会完全退化成一个普通人，用法斯宾德的话来说，“绝对会变成纳粹分子”。

德布林不可能预知德国在这本小说出版几年之后所发生的事，但纳粹的影子却已在书中出没。毕勃科普夫和他的朋友十分轻蔑政治，特别是社会民主党（Social Democrats）的政治论调，认为他们只是抓住魏玛共和的尾巴不放。书中所描述的无政府主义者和共产主义者的政治集会，充满着暴力的阴影。法斯宾德当然知道接下来会发生什么事，他安排在毕勃科普夫神志不清的最后几幕中，出现身着褐色制服的纳粹突袭部队行军的场景，暗示德国的未来。我们也听到人们同时唱着纳粹党歌《霍斯特·威塞尔之歌》和社会主义的《国际歌》（“Internationale”），很不协调。这是电视剧最佳的结尾。至于原著小说，法斯宾德说：

它让我们看到典型20世纪20年代的样貌。对所有知道接下来所发生的事情的人来说，他们不难发现为什么一般德国人会拥抱国家社会主义。

在他这篇1980年所写的文章中，结语是“为了读者，为了生命”，希望有更多人读到德布林的伟大作品。我也作如是想。能阅读德文原著是最幸运的，有困难的人也可以欣赏法斯宾德的好电视剧。但也该是时候为这本书找到一位出色的译者，能有足够的创意将它翻成英文。当然要完全译出原本的味道是不可能的，但仍然值得一试。[29]

五 毁灭德国计划

1943年的夜里，英国皇家空军的兰开斯特轰炸机准备降落在德国大城市，从座舱望出去，大概就像赤身踏进光线刺眼的房间，脆弱得不堪一击。轰炸机被交织的探照灯包围，高射炮打得机身不时翻转，敌机可能会从上方袭击；在低于零度的气温下作战，睡眠不足和长期精神紧绷，让人疲惫不堪；战斗机奋力运转，引擎声震耳欲聋；这些飞行员知道自己随时都会被炸得粉身碎骨。的确，1943年，超过五万五千名英国皇家空军轰炸机司令部（RAF Bomber Command）的空军在德国丧命。

若能侥幸逃脱高射炮的攻击，轰炸机飞行员就会看到自己帮忙建造的人间炼狱：硝烟和火焰直冲六公里高。一位目击现场的轰炸机飞行员说，德国鲁尔地区的工业城埃森（Essen）像是燃烧中的大熔炉，就算从两百公里外望去，也宛如一片红霞。另一位飞行员回忆道："我们基督徒所说的地狱，大概就是像这样吧。自此，我成了和平主义者。"[30]

试想当时被困在德国汉堡或布莱梅阴暗的地窖中的人是何等感受？吸着一氧化碳等气体，外头的大火慢慢地把地窖变成了个大烤箱；那些还没窒息而亡的人，必须承受外头如台风肆虐般的熊熊烈火。大火耗尽了空气中的氧气，让人无法呼吸，就算可以吸到几口气，肺也会被热气灼伤。也可能死于熔化的柏油路上，或是淹死在滚烫的河水中。1945年的春天，战争即将结束之际，有多达六十万人因为人为引发的烈火，遭受灼伤、烫伤或窒息而死亡。

大火肆虐后，这些防空洞的地板变得滑腻不堪，地上长满手指一般粗的蛆，集中营中的俘虏被迫挖出烧得焦黑的尸体。汉斯·埃里克·诺萨克（Hans Erich Nossack）是少数几位描写这些场景的德国作家，他写道：

老鼠和苍蝇占领了整个城市，恣意横行。肥大的老鼠明目张胆，在街头嬉戏；更恶心的是苍蝇，那些荧光绿的大苍蝇，见都没见过。它们成群地在路上集结，在半倒的墙上集结成一座小山交配，在窗户玻璃碎片上小憩，懒懒地晒着太阳。当它们飞不动的时候，就跟着我们在缝隙中爬行，我们起床第一个听到的就是苍蝇发出的嗡嗡声。[31]

同样的事件，不同的角度。

这些受害者，无论是在空中被炸得粉身碎骨的轰炸机飞行员；在地窖中被烤干的平民百姓，或徒手挖掘尸体的俘虏，他们所受的苦难是相等的吗？最终的死亡是不是抹去了他们的差异？事实更为复杂。当炸弹落在汉堡的工人区汉姆布鲁克（Hammerbrook）时，歌手兼诗人沃尔夫·比尔曼（Wolf Biermann）只有六岁，和母亲埃玛一起住在这个地区。为了躲避火焰，埃玛背着比尔曼跳入易北河，游到安全的地方。他记得看到三个人烧得像是“向希特勒致敬的火炬”，工厂屋顶“飞到空中，像彗星划过天际”。但比尔曼也知道，就在那一年，父亲在奥斯维辛集中营被处死。他在他所写的《扬·加特之歌》（“The Ballad of Jan Gat”）中说：“我戴着黄色的大卫之星[I]在德国出生，英国的炸弹像是天上掉下来的礼物。”

之后同样是在1943年，人称“轰炸机”“屠夫”的空军上将阿瑟·哈里斯爵士（Sir Arthur Harris）决定把柏林变成下一个汉堡，全力出动轰炸司令部的武装部队，将柏林夷为平地。我父亲本来是个荷兰大学生，在德国占领期间拒绝签署效忠德国的誓言，被送到东柏林一处工厂强迫工作。11月一个寒冷的夜里，第一波皇家空军轰炸机来到工厂的上空。外国工人只有一条浅浅的壕沟可以避难。工厂被直接击中，有些工人在第一波攻击中丧生。不过，隔天早上我父亲和他朋友发现皇家空军并没有趁乱立刻进行第二波攻击，大感失望。

历史记载，联军日夜轰炸两年之后，才将大部分的柏林夷为平地。期间英军负责夜间轰炸，美军则是白天，苏联则动用被称为“斯大林管风琴”的火箭炮。哈里斯爵士没有成功夷平柏林。这个19世纪建造的城市充满砖造建筑以及林荫大道，和以木造房屋与狭小巷道为主的中世纪城市相比，较不容易受到祝融之灾。因此轰炸持续不断，我父亲和其他几百万人一样，疲惫不堪，长期身处寒冷天气中，终日与老鼠为伍。

流亡南加州的德国作家托马斯·曼（Thomas Mann）宣称德国人是罪

有应得。这也是第二次世界大战期间及战后同盟国普遍抱持的态度。没错，是德国人先开始摧毁整个欧洲的。在英国皇家空军尚未放手让“策略性轰炸”殃及一般德国平民百姓之前，德国轰炸机已将华沙、鹿特丹、考文垂（Coventry）摧毁大半。策略性轰炸又被称为“区域性轰炸”，目标是摧毁整个城市，而非特定目标物。它是种“精神轰炸”，企图打击一般民心士气。早在1940年，亦即汉堡遭到轰炸前三年，希特勒曾幻想将伦敦炸成废墟。他告诉建筑师阿尔贝特·施佩尔：

戈林就要开始全面轰炸伦敦了，用数不清、最新型的炸弹，一处都不放过……我们将把伦敦变成不毛之地。等到整个城市开始燃烧时，消防员也无用武之地了。[32]

尽管德国人没能将伦敦夷为平地，今天英国球迷在足球场遇上德国队支持者时，仍会一起把手臂张开，模仿前来伦敦的德国轰炸机，而德国球迷至今也从没抗议过。德国知名学者及作家塞巴尔德（W. G. Sebald）在苏黎世的演说中，要求德国作家不要再刻意避免德国被摧毁的相关主题。这段后来传诵一时的演说，出版为《论摧毁的自然史》（*On the Natural History of Destruction*）。原本对此主题保持沉默的文学界并没有做出任何回应。“这几乎是一种自然反应，”塞巴尔德写道，“它源自罪恶感和想要一挫胜利者威风的心理。因此人们宁愿缄默，视而不见。”他提到一位瑞典记者斯蒂·达格曼（Stig Dagerman）在1946年乘着火车穿过从前繁华而今只剩一堆瓦砾和荒草的汉堡市区。和德国其他地区的火车一样，车厢里挤满了人，“但没有人往窗外看。于是他明白，只有像他一样的外国人才会往窗外看”。“之后”，塞巴尔德说：

我们模糊的集体罪恶感，让所有的人，包括本应记录民族集体记忆的作家们，避开任何让人感到羞耻的事件印象。譬如说1945年2月在德累斯顿（Dresden）旧城，德国党卫队将六千八百六十五具尸体堆在一起烧毁，多亏了他们在特雷布尔卡（Treblinka）集中营的丰富经验。

虽说德国对于大屠杀的集体罪恶感是在战后二十年才慢慢发展而来，这个不能说出口的罪恶感，或许是对德国遭受轰炸避而不谈的部分原因。但对德国自由主义者、学者、艺术家来说，政治也是原因之一。

举例来说，对德累斯顿的轰炸，长久以来一直是德国复仇主义者（revanchists）以及否认德国战争罪行的极右派分子最喜欢的主题。极右派网站及媒体如《国民报》（*National-Zeitung*）最常用的伎俩，就是将同盟国对纳粹罪行的批评，以其人之道，还治其人之身。他们大谈同盟国军队的“轰炸大屠杀”（Bombenholocaust）和对德国平民百姓的歼灭，“只因为他们是德国人”。他们声称有“六百万人”因盟军的轰炸而命丧黄泉。《国民报》做出结论：“当年也有一场针对德国人的大屠杀，只不过否认纳粹罪行会受到处罚，但否认对德国人的大屠杀，却不会受到任何处罚。”大部分德国人大概都不会想要和这种言论有所牵扯。

虽说丘吉尔事后（相当假惺惺地）谴责德累斯顿轰炸，因为这个军事行动很容易被安上不良动机，不过和战争结束之际，德国人在西里西亚（Silesia）以及苏台德地区（Sudetenland）的种族灭绝行动相比，后者的行为更令人发指。因此“德国人才是受害者”这个说法，用塞巴尔德的话说，“是禁忌话题”，但这并不是在旁窥看、不制止轰炸而生的罪恶感，而是不良政治力所带来的结果。一种极端总会导致另一种极端。为了响应新纳粹分子针对“盟军大屠杀”（Allied Holocaust）的示威抗议，柏林的“反法西斯行动阵线”（A nti-fascist Action）在英国大使馆前集结进行“感谢英格兰”派对，唱着“纽约、伦敦和巴黎，我们都爱‘轰炸机’哈里斯！”[33]

或许作家和前学生领袖彼得·施奈德（Peter Schneider）[II]对塞巴尔德的反驳并没有错，他说：“要我们战后这一代，一边回忆德国平民和难民的命运，同时还要打破纳粹世代对德国崩解的缄默，这真是强人所难。”[34]但塞巴尔德认为德国人已经把这个议题束之高阁太久，倒也是正确的。我们不该让《国民报》和其支持者绑架了这个议题。

* * *

德国作家约尔格·弗里德里希（Jörg Friedrich）的作品《烈火》（*The Fire*）重重地打破了这个沉默。[35]这部详尽、百科全书式的作品，是一个个德国城市被逐月摧毁的纪录。它在德国成为畅销书，掀起无数的电视上的唇枪舌剑，报章杂志上的笔战，广播节目的讨论，有关书籍也相继出版。德国人似乎沉默太久，需要不断地抒发压抑的情绪。

弗里德里希不是复仇主义者，也不是否认大屠杀分子。恰好相反，他是彼得·施奈德参与的“六八学运”的要角。他的记者生涯大部分是在

揭露第三帝国的罪行，用放大镜检视联邦德国（西德）是否有任何新纳粹主义的倾向。他大概觉得他已翻遍纳粹罪行，是时候看看事情的另一面了。无论如何，他对盟军“士气轰炸”（morale bombing）的研究和他之前的作品，如《大屠杀百科》（*Encyclopedia of the Holocaust*）[III]一样，充满了热情和正义感。弗里德里希同时也出版了新作的视觉印象集《烈火之处》（*Brandstätten*）。这是一本摄影集，收录许多城市废墟、焦尸等和轰炸有关的影像。[36]

某些不明就里的英国评论员，不知是否真读过《烈火》，批评弗里德里希指控丘吉尔是战犯，认为他借着控诉同盟国来否认德国的战争罪行。其实，弗里德里希并没有说丘吉尔是战犯，也没有试图为德国脱罪。虽然是一语带过，他的确明白指出德国是轰炸大城市战略的始作俑者，华沙和鹿特丹是前几个受害城市。他也提到戈林的空军部队在1941年炸死了三万英国平民百姓。他不断提醒读者，“德国成为废墟是希特勒的行为所带来的结果”。当然这种说法似乎是为其他德国人脱罪，但这不是本文的重点。

弗里德里希明确区分了以下两种军事行动：其一是将轰炸城市作为战略手段，协助地面部队。其二是以轰炸制造恐惧和达到全面性毁灭，以赢得胜利。他声称，德国人用的是第一种轰炸，盟军的轰炸则是后者。这两种军事行动是否可以像他所说的截然二分，仍有商榷的空间。德国空军在“伦敦大轰炸”（the Blitz）时，的确锁定劳工阶级地区以打击士气，绝对不只是协助地面部队的战略攻击而已。但同盟国将这种做法推向极端，最终导致1945年在长崎和广岛投下两颗原子弹。

轰炸平民百姓不是什么新鲜事。弗里德里希提到德国齐柏林飞船（Zeppelin）在1915年攻击英国的行动。五年之后，时任空军和战争大臣的丘吉尔决定起事，用轰炸对付两河流域。1928年，曾参与轰炸阿拉伯人和库德族的英国空军中将休·特伦查德（Hugh Trenchard）提出未来歼灭敌人最好的方法不是直接攻击军队，而是摧毁工厂，切断水、油料和电力补给，破坏支持军队作业的运输线。这原本是英国皇家空军在1941年上半年的主要战略，但这些惠灵顿轰炸机鲜少命中工厂或船坞。只有在白天或是月光皎洁的夜晚，飞行员才有办法看清目标，但就算看得清楚，也很难准确命中。如此效率极差的轰炸，代价却很高，超过一半的轰炸机飞行员丧命；五个炸弹中，只有一个会落在目标物方圆八公里内。相比之下，全面轰炸城市地区似乎简单多了。

早在1940年，当德国军队看来坚不可摧时，丘吉尔相信要赢得战争只有一个办法，就是“英国对纳粹母国发起绝对致命、极端的轰炸攻击”。[37]丘吉尔那个世代的人会想出如此极端的办法，除了战情危急之外，更是因为第一次世界大战的惨痛经验。他们不希望旧事重演，让战事延宕多年，军队相互残杀；这件事要尽速解决。

但英国皇家空军必须等到三年之后才具备这样的能力，而此时所制定的战略完全是出于一种无力和失败感。新战略的幕后推手是空军中将查尔斯·波特尔（Charles Portal），当他在1934年派驻于也门亚丁（Aden）时，曾轰炸过当地不听使唤的部落。实际执行波特尔战略的，则是另一位曾轰炸过两河流域，并继任为皇家空军轰炸机司令的阿瑟·哈里斯。此时的战略思想已和特伦查德当初的构想不同；他们认为所有的工厂，包括工人，都应该是轰炸的对象。他们希望平民百姓会因为失去家园和谋生的工具，起而反抗他们的领导人。只要丢下足够的炸弹，总有一天会令敌方士气溃散。伦敦人在德国轰炸期间的反应，早就证明这个做法只会适得其反，但波特尔声称德国人不像胆大的伦敦佬，非常容易惊慌失措、歇斯底里。

事实证明，德国人完全没有起而反抗他们的领导人。根据我父亲在柏林的观察，柏林人和伦敦人一样，反而变得更团结。“士气轰炸”的实际效果如何很难评估，但至少在德国并没有什么证据证明这些轰炸让战争提早结束。索利·朱克曼勋爵（Lord Solly Zuckerman）在战争期间担任轰炸战略科学顾问，大力支持锁定交通运输线，反对全面性轰炸，他认为若是采用他所建议的策略，战争就能更早结束。[38]但纳粹政权在1943年似乎并不支持朱克曼的看法。施佩尔告诉希特勒，只要再发生六次像汉堡那样规模的轰炸，德国就得投降了。

表面上，朱克曼轰炸运输线的策略，似乎比哈里斯的恐怖轰炸更为人道。但根据弗里德里希的研究，轰炸运输中心等战略目标并不一定能减少伤亡，因为火车站大多位于市中心。盟军为了准备诺曼底登陆，轰炸了法国和比利时的铁路线，一万两千名法国和比利时平民因而丧命，虽然死亡人数是1942年对德轰炸时的两倍，但这些轰炸有明确的战略目的。

只是我们很难明白，为什么在德国大片土地都成废墟时，还要继续轰炸德国城市。最晚一直到1945年，美国和英国仍派大量空军持续空袭已经被摧毁的城市，像是要把废墟里的每一只老鼠和苍蝇赶尽杀绝一

样。英国皇家空军在战争结束前的九个月所投下的炸弹，超过整场战役的一半。从1944年7月到战争结束前，每个月平均有一万三千五百名平民丧生。然而，当时同盟国空军却拒绝轰炸通往奥斯维辛的铁路，认为那没有军事价值。为什么？为什么乌兹堡（Würzburg）这样一个以巴洛克教堂及中世纪建筑著称，没有任何军事价值的城市，会在1945年3月16日，距德国投降不到一个月时，在十七分钟之内被夷为平地？同样地，为什么必须摧毁弗赖堡、普福尔茨海姆（Pforzheim）、德累斯顿呢？

朱克曼相信，"轰炸机"哈里斯就是个性喜破坏的人。有可能，但在华盛顿和伦敦，也有人相信必须要狠狠地教训德国人。美国空军的弗雷德里克·安德森（Frederick Anderson）将军深信，德国被全面摧毁的故事会父传子，子传孙，这样德国人就再也不会发动任何战争了。这也可能是部分原因。毋庸置疑，纯粹只是想报复，或有嗜血心理的，也大有人在。

但一个较为平淡的解释，可能是官僚系统间的内讧或怠惰。一旦开始执行某项策略之后，想要停止或改变这种做法，都会变得比较困难。朱克曼指出在诺曼底登陆前，高阶将领对轰炸策略一事，分成两派：一边是哈里斯和美国空军卡尔·斯帕茨（Carl Spaatz）将军；另一边则主张轰炸运输线，如空军总司令特拉福德·利-马洛里爵士（Sir Trafford Leigh-Mallory）。朱克曼写道：

> 哈里斯和斯帕茨很快连成一气，试图不要让爵士的"温和手段"阻碍了他们的"战略"目标。斯帕茨还有另一层考虑，因为根据轰炸运输线的计划，爵士就会变成他的上司，他得服从指挥，无法自主。

这些小争执带来了严重的后果。弗里德里希帮了我们一个大忙，明确地记录了这个后果的严重性。

就算是错的那一方，有时也会有正确的见解。虽然不受欢迎的极右派《国民报》大力赞扬弗里德里希的著作，这并不代表弗里德里希是错的。同样的，作家马丁·瓦尔泽（Martin Walser）因为相信德国人不再需要为过去赎罪而饱受争议，他将弗里德里希的著作和荷马对特洛伊战争的描述相比拟。瓦尔泽说，两位作者都超脱了将加害者和受害者简单二分的叙事方式。不过一个企图征服全世界、根据意识形态做出种族灭绝

的国家，和试图阻止这一切的国家之间，似乎还是有很大的差别。虽说大部分的德国平民或许没有做出伤天害理的事，但身为集中营受害者，和作为遵从一个致力于大规模屠杀的领导者的人民之间，仍是有很大的差别。

弗里德里希的确没有缅怀第三帝国的光荣过去，或是否认他们的罪行，但他也没有和错误的支持者划清界限。首先他选择在右派的大众小报《图片报》（*Bild-Zeitung*）连载部分《烈火》的内容，似乎刻意针对文化知识水平不高的读者发言。这些人虽然不是新纳粹分子，但相对来说，没那么通晓时事、态度保守、容易感情用事。更严重的是，弗里德里希的遣词用字和《国民报》的修辞策略不谋而合，如防空洞被称为“焚化炉”（Krematorien）、皇家空军轰炸机队是“帮派”（Einsatzgruppe）、摧毁图书馆是“焚书”（Bücherverbrennung）。我们很难相信这种用字遣词没有任何政治意涵。

为什么一位从前研究左派大屠杀、扫荡新纳粹的人，会写出这样一本书？人从一种极端走向另一种极端，这并非史无前例。关于德国在战争期间所受的苦难，最离谱的一本著作，其作者克劳斯·赖纳·勒尔（Klaus Rainer Röhl）本是共产主义者，后来却走到极右派。[39]勒尔把矛头指向美国人、犹太“流亡海外分子”和德国1968年学运分子，指责他们一方面洗脑德国人民，让他们对犹太大屠杀感到羞耻，另一方面却否认摧毁德国的死亡行军、恐怖轰炸以及“死亡集中营”。这听起来像是个失意的极端分子的愤怒之言，从相信乌托邦的左派分子，变成自怜自艾的右派人士。

不过弗里德里希表达的似乎是另一种愤怒。我们可以从《烈火》的最后一章及相片辑中看出端倪。他在《烈火》的最后，不断惋惜战火摧毁了原本保存于图书馆及文献库的诸多德国书籍。的确，有许多书籍毁于战火，但把这点当作一本长达五百九十二页的巨著结尾，似乎是在说失去这些书籍比失去那些人命更糟糕。从亘古绵长的角度而言，这或许是对的，但却让人质疑这本书的道德关怀。

《烈火之处》所选的照片，特别是对这些照片的编审，也让人有类似的印象。从这些照片中，我们看到尸体被铲起装进桶子里等人类苦难的画面，让人震慑。（书中只淡淡提到集中营囚犯被强迫处理这些尸体，没有多加评论。）但在弗里德里希的书中，真正的灾难却是美丽的旧城、古老的教堂、洛可可式皇宫、巴洛克风格市政厅、中世纪街道，皆被摧毁殆尽。这本书的前三十八页，收集了“轰炸机”哈里斯下达轰炸

令前的德国照片，完全暴露了弗里德里希真正关心的事。

感伤于逝去的历史美景，并没有什么不对。对弗里德里希而言，这就像是失去了德国魂一样。“那些牺牲性命的人，”他写道，“离开了他们一手创造、孕育他们的地方。废墟正代表了生还者的空虚感。”他相信德国人被剥夺了他们“特有的历史观点”。书中最后一系列的照片，将德国古老街道的美丽，和之后的丑恶形成强烈对比。

不同的观点带给我们不同的省思。弗里德里希不只是针对英美联军的“士气轰炸”感到愤怒，也对战后德国人拒绝讨论这些历史文化损失，而感到痛心。对灾难性毁灭的响应，是去积极建设一个全新现代化的战后德国，而不去谈被希特勒玷污的历史。汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格尔（Hans Magnus Enzensberger）曾经提到，外人若能明白“德国人是从他们的失败中记取教训，他们的成功是来自对过去的漠然”，就可以理解“德国人不知从何而来的精力”是其来有自了。

弗里德里希正是对这种漠然感到愤怒，对“古老城市的无意义牺牲”的冷漠，以及德国人对历史文化的集体逃避。他或许太过重视物质损失，甚于人员伤亡。但是，他最想表达的是，轰炸让德国“文化”（Kultur）丧失了一整个世代最聪明、最有能力的一群人；而失去了这一群有教养的德国犹太中产阶级，对德国的损失是难以估计的。弗里德里希看似高度保守的言论背后，其实是一个左派分子表达对美国化和西德资本主义的不满。这正是为什么这位前1968年学运分子会成为德国受难的纪实者。他不仅是要把德国受难历史的话语权，从极右派手里拿回来，更是要拯救因希特勒十二年万恶政权而蒙尘的德国光荣历史。虽然有时弗里德里希难免落入极右派的窠臼，但这样的尝试仍是值得敬佩的。

六 只有故乡好

东柏林，1990年10月：通俗电影大师汉斯——于尔根·西贝尔伯格（Hans-Jürgen Syberberg）走进了当年德国共产党建国的旧会议室。他刚看完自己拍摄的电影《希特勒：一部德国电影》（*Hitler:A Film from Germany*）的片段。拍摄多年来，他还是头一遭看这部电影。“我的天啊！”他向一群正笑得开怀、畅饮伏特加，包括苏珊·桑塔格、演员埃迪特·克勒韦尔（Edith Clever）等诸多东德文化要角在内的观众说：“天啊！我当年真的很激进！如果我的敌人知道的话……相信我的小命早已不保！”这位大艺术家接着摸了摸他漂亮的领带，顺了顺特意打点的发型，环视餐桌旁的宾客，像是一只刚吞下金丝雀的猫。

两天之后，我们又在一栋旧政府建筑，现在的艺术学院里遇上类似的场景，聆听西贝尔伯格、桑塔格、克勒韦尔等重量级人物公开讨论他的作品，特别是那部希特勒电影，以及甫一发行就在德国文学界引起轩然大波的论文集。[40]西贝尔伯格开场就说，只有在这个前共产党首都，他才能畅所欲言，西柏林的影剧学院早就被他的左派敌人占领了。

西贝尔伯格的演说令人惊艳：他的声音浑然天成，时而戏剧性地提高声音，批评已被美国、漂泊的“犹太左派分子”以及民主制度腐化，从而肮脏、无耻、没有灵性、贪婪、空洞且无脑的当代西德文化。西贝尔伯格也相信奥斯维辛的遗毒让德国传统残缺不全，这个传统深植于德国的土地中，在瓦格纳的音乐里，在荷尔德林的诗中，在海因里希·冯·克莱斯特（Heinrich von Kleist）的字里行间，在图林根（Thuringia）的民歌中，在普鲁士国王的历史荣耀里。这是一个德国人代代相传、血脉不断的丰富文化，却因为大屠杀而被无情地分隔四十年。

一些参与讨论的西贝尔伯格支持者，不安地在椅子上挪了挪身子，这些意见听来似乎有些荒谬，甚至有冒犯他人之嫌，但仍不损西贝尔伯

格大艺术家的名声。接着一位长者从观众席上站了起来，他的声音因压抑的愤怒而颤抖。他说他看过那部希特勒电影，那部电影真是糟透了，他觉得西贝尔伯格其实很欣赏希特勒。虽然他自己是波兰裔犹太人，家人大部分死于集中营，但因为“那些动人的演说、美妙的音乐”，那部电影几乎成功诱导他成为纳粹。

当时我正试着了解西贝尔伯格和这个让德国文学界喧腾一时的辩论。1989年11月初，这位长者接下来的这番话却一直留在我心里：“为什么？”那位波兰裔犹太人问：“当森林着火时，德国知识分子把精力全花在讨论火灾的深刻意义，却不是把正在火场里的人或动物救出来？”这让我想到诺贝尔文学奖得主君特·格拉斯，他长得像一只忧伤的海象，每晚在电视上不断地抱怨，到最后谁也不想再听他说话了。他不断提起“奥斯维辛”，像是在急切地召唤神明保佑重新统一的德国。他担忧再也看不到心中的伊甸园了。当然格拉斯的伊甸园并不是前东德，但对他来说，至少东德让他看到德国美好的前景，一个真正社会主义式的德国：贪婪、好莱坞和阴魂不散的纳粹，都不会有一席之地。

这让我想到西贝尔伯格，他悲观地预测，他心目中的伊甸园，也就是新统一的德意志民族（Volk），很快就会被政党政治弄得面目全非。我也想到克里斯塔·沃尔夫（Christa Wolf）去年同一天在东柏林的演说。她说这场革命同时也让语言得到了解放，其中一个被解放的词就是“梦想”，“让我们梦想这就是真正的社会主义，让我们不要脱离社会主义的理想。”

西贝尔伯格、格拉斯和沃尔夫三人，除了他们都是唾弃好莱坞的德国知识分子之外，似乎没什么共通点。但他们都让我们联想到，抱着乌托邦理想的智慧长者恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch）曾写道：

> 假如某个政治理念的目标看起来非常完美，我们挣脱这个信念的束缚、这个魔咒的唯一可能，就是发生一场大灾难。但就算经历了不幸事件，我们仍无法觉醒。譬如说，经历了爱情梦碎的惨痛，我们仍然相信真爱存在。有时候，即使这些虚妄不实的政治理念已经造成实际的灾难，其影响力依旧存在，好像这些理念的愿景最终会实现一样。[41]

＊＊＊

桑塔格有一篇有名的文章，评论西贝尔伯格的《希特勒：一部德国

的电影》，她注意到他作品中各种不同的声音和观点："在这部西贝尔伯格充满热情的作品中，除了马克思式的分析和女性主义意识之外，我们可以看到各种不同的政治观点交织在一起。"[42]桑塔格并未忽略西贝尔伯格冒犯众多德国评论家之处，但她认为这些只是西贝尔伯格作品中丰富的理念、影像和反省的一部分。我们的确不该忽略这些缺失，但它们却瑕不掩瑜。我们不能将这部电影化约成几个粗俗的观点，或是一个伟大、离经叛道的艺术家的诳语。

桑塔格的观点值得敬佩，但艺术家本人却不领情。无论是在他的文章中，或是在东柏林艺术学院的舞台上，西贝尔伯格都摆明了他的艺术和他的政治、社会及美学观点是一体的。的确，这些观点正是他艺术创作的核心主题。

实际上，无论是在电影、戏剧或文章中，西贝尔伯格的观点都是一致的。桑塔格精辟地指出，这部希特勒电影中交织的影像，正是在某人内心上演的一出戏，而我们都知道这个人是谁。西贝尔伯格将希特勒毁灭欧洲，视为一部无止境的新闻史诗影片，他向这位恶魔般的同道致敬。但这部电影谈的绝对不是希特勒的内心世界。西贝尔伯格认为希特勒是个"天才，是世界精神（Weltgeist）的媒介"。但所谓在影片中主导一切的"世界精神"，也只存在于西贝尔伯格的内心世界里，有意思的是，我们若想明确了解西贝尔伯格的哲学——假如他真有任何哲学的话，一个长得像希特勒、说腹语的洋娃娃，应该可以提供清楚的答案。

《希特勒：一部德国的电影》分成四部曲，第三部是希特勒的独白，他变成一个忧郁的傀儡娃娃，说起他对世界的遗泽：

各位朋友，赞叹吧！赞叹这个世界从死神那端的世界，进步成今日的样貌。赞叹我阿道夫·希特勒吧！前无古人，可以将西方世界改变得这么彻底。我们把俄国佬一路拖到易北河，还让犹太人建立了自己的国家。这国家不久就成了美国的新殖民地——你们去问问好莱坞的外销市场就知道了。我比谁都了解怎么耍弄小伎俩，我知道要怎么说、怎么做才能讨好大众。想知道要如何在民主制度下获得成功，来问我就对了。你们看看周围就知道，这些人在收割我们的成果……

像我这样的人会想要改变世界，德国第三帝国只是这场戏的浮士德序曲。你们都要接下去演出这场戏，全世界的人都要。

1975年11月10日，联合国以超过三分之二的多数决，公开裁示犹太复国主义——锡安主义是一类种族歧视……

那美国呢？美国电视没有任何奥斯维辛毒气室的相关报道，因为这么做对美国石油业没好处，而这年头什么都跟石油有关。你们看看，虽然和我们想象的有出入，但我们还是赢了。在美国……

平庸万岁！自由万岁！国际齐头式平等万岁！第三阶级的人只对增加利润、加薪、自我毁灭和冷酷无情地步向死亡感兴趣。真是好棒啊！[43]

从希特勒的嘴里听到对锡安主义的责难、对“第三阶级”的轻蔑，就算这个希特勒只是个软趴趴的傀儡，只是西贝尔伯格的传声筒，还是令人坐立难安。不过这样的言论我们也不是头一回听到。假如我们听到艾伦·金斯伯格（Allen Ginsberg）火力全开地批评美国根本就是希特勒计划的继承人，我们大概也不会太惊讶（我等一会儿再来谈克里斯塔·沃尔夫）。这也不是第一次有人为了将德国的罪恶感解套，诉诸这等冒犯人的伎俩，把希特勒和锡安主义画上等号。至于希特勒是源自民主制度本身缺失的说法，也是世界各地反民主人士最喜欢的例证。但西贝尔伯格对战后第三阶级的痛恨还不止于此：他不清楚的脑袋中出现了一种黑暗高贵的德国文化，这种文化让他的许多同胞感到不安。

西贝尔伯格相信，德国是一个“自然的有机集合”（Naturgemeinschaft），是一个自然形成、有其规律的社群，这原生的土壤，开出艺术的花朵。西贝尔伯格写道，艺术曾是“疗愈‘自我’创伤的良药，而‘自我’就是这片原生的土壤”。但现在艺术已经失去了意义，因为战后德国人失去了对德国的认同感，将自己和孕育他们的土地之间的脐带剪断了。战后德国艺术变得“肮脏、病态”，这些艺术“崇尚懦夫、叛国贼、罪犯、妓女、仇恨、丑恶、谎言和犯罪等等不自然的事物”。[44]换言之，这是失根的、腐败的艺术；只有再一次为美感、为大自然及民族之美奉献，德国艺术才能脱离这丑恶的泥沼。就像许多试图将美感神圣化的人一样，西贝尔伯格的艺术也经常从艺术高点跌到哗众取宠的谷底：一位维也纳的美学家涕泗纵横地读着西贝尔伯格对未来悲观的看法，背景则是瓦格纳的音乐。

一位德国记者想证实一件明显的事：他将一卷纳粹宣传家阿尔弗雷德·罗森贝格（Alfred Rosenberg）在20世纪30年代所写的一篇关于艺术堕落的文章，拿给西贝尔伯格看，并拿它和西贝尔伯格的作品做比较。西贝尔伯格承认这两者的确有许多雷同之处，但反驳说不能因为罗森贝格说过一样的话，就说他的看法是错的。他说感谢老天爷，那时候他没

有想到罗森贝格，要不然他可能因为德国美学传统中的纳粹禁忌，而不敢说出他真正的想法了。

但到底是谁把这个禁忌加诸德国美学传统的？为什么德国艺术和社会“堕落”到这般境地？在西贝尔伯格最新的论文集中，我们得知了问题的症结：

犹太人对世界的诠释不脱基督徒的看法，就如同基督徒对世界的看法也是来自希腊罗马文化。因此犹太式的分析、影像、对艺术的定义、科学、社会学、文学、政治和信息媒体，在今日占据了主导地位。从东方社会到西方世界，马克思和弗洛伊德是现代世界的两大支柱。这两位都是犹太特质的代表，他们所建立的系统也是立基于此。美国和以色列联手决定了这些系统的参数。今天人思考、感觉、行动及传播信息的方式，都是犹太式的。现在是欧洲文化史中的犹太年代。尽管坐拥各种高科技，我们现在只能坐以待毙，等着世界末日最终审判的到来……对多数人来说，当前世界就是这个样子，我们在前所未有的科技高峰中感到窒息，失去了灵魂，生命没有意义。

西贝尔伯格继续用他那奇特、不合文法却辞藻华丽的语言控诉道：“假如你想要事业成功，就去追随犹太人和左派分子”，“这高人一等的民族（Rasse der Herrenmenschen）被诱惑了，原本孕育出诗人和思想家的土地，如今则充斥着贪污腐败，满脑子生意经，只图安逸”。总而言之，这些控诉的结论只有一个：犹太人才是上一场战争真正的赢家。他们重获祖先的土地，回到古老的故乡（Heimat），而德国人则失去了自己的历史传统。犹太人为奥斯维辛复仇的方式，就是砸下原子弹，用他们贫瘠、理性、失根的哲学来腐化欧洲文化。

先前提到，在东柏林影剧学院起身发言的那位长者，他的看法不尽正确，因为西贝尔伯格并不欣赏希特勒。他的看法和他经常引用的作家恩斯特·容格尔（Ernst Jünger）一样：希特勒是个彻头彻尾的疯子，他扭曲了原本纯洁美好的德国文化，让这文化变得庸俗。德国文化本是由素朴的农民（也是这古老民族中最纯洁的一群人）所守护。另一群守护这文化的，则是贵族阶层的“高级文人”（Feingeister），如容格尔和西贝尔伯格，他们是荷尔德林、克莱斯特和瓦格纳真正的传人。虽然西贝尔伯格并不欣赏希特勒的种族灭绝政策，但他认为希特勒最大的罪过，不是屠杀了六百万犹太人，而是用他的名字污染了这“优等民

族”（Herrenvolk），让德国血统和土地变成了禁忌，导致这个德国民族的毁灭；或者更精确地说，是摧毁了这个族群的文化。

西贝尔伯格不太像是地下纳粹或新纳粹分子，而比较像是个保守的公子哥儿。战前的法兰西行动联盟（Action Française）或英国贵族社交圈里面，多的是这种人。他和艾略特（T.S. Eliot）、恩斯特·容格尔、查尔斯·莫拉斯（Charles Maurras）和库尔齐奥·马拉帕特（Curzio Malaparte）一样，都自诩为欧洲文化的救赎者，要将它从各种腐化的外国势力中解救出来，而犹太野蛮主义正是他们经常提到的。在西贝尔伯格心中，文化和理想的社群是不可分的；而这个社群永远存在于过去，存在于人类被赶出伊甸园之前。在社群中，民族团结一致，和生长的土地紧密相连，充满生机又秩序井然。

“具有一致性的德国，西利西亚，美感，感受，热情。或许我们应该回头想想希特勒。或许我们应该回头想想自己。”

从马拉帕特和容格尔的例子我们可以看到，这种看法无关左右派，它可以两者皆是。这种观点自然是反对民主制度的。民主制度之下，各种不同的立场会彼此冲突竞争，对这些憧憬着和谐有机社会的人来说，这是无法容忍的。以西贝尔伯格为例，他的政治观点其实是绿褐相间。[I]他崇拜大自然的程度，在在显示他对人类的轻蔑，并不只是针对某个族群而已。他理想中的“德意志自然共同体”是由“植物、动物、人类”所组成的，此顺序代表相对的重要性。

但对西贝尔伯格这位公子哥儿来说，其审美观中“大自然”这个概念，比实际的大自然更具吸引力。这个反都市化的概念强调自然的秩序，但他的戏剧或电影作品一点都不自然朴实，反而非常造作。假如西贝尔伯格稍微有点幽默感的话，他的艺术作品就会矫情一点。最近在柏林上演了克莱斯特爵的《O侯爵夫人》（*The Marquise of O*），由西贝尔伯格执导。有一幕埃迪特·克勒韦尔结束了个人独白后，转过身，张开手臂，一片枯萎的橡树叶从手中落下。叶子慢慢飘下，像只干枯的蝴蝶。这场景本应让人感到深沉的忧郁。克勒韦尔的演出勉强过关，只因为她是个杰出的演员。若演员的演技稍差，这一幕“绝美”的场景就会比较像是查尔斯·勒德拉（Charles Ludlam）的“荒谬剧场”（Theater of the Ridiculous）。

但西贝尔伯格之所以被攻击，并不是因为他的美学，而是因为他的政治观点。自由派周刊《明镜》（*Der Spiegel*）发表了对他最强烈的批

判。[45]评论写道，西贝尔伯格的观点，和导致1933年的“焚书”，以及1942年“犹太人的最终解决方案”的立场，如出一辙。评论继续说道，其实西贝尔伯格比前人更糟糕，因为“现在我们已经知道这些事件的血腥后果……它们不只是让人难解的荒谬言论，而是罪犯的言论”。《明镜》评论员把西贝尔伯格和年轻的希特勒相比拟，后者是维也纳失意的艺术系学生，将自身失败怪罪给左派犹太人的阴谋；而西贝尔伯格觉得自己怀才不遇，而他把这怪罪到同样一批人身上。

《法兰克福汇报》（*Frankfurter Allgemeine Zeitung*）文学线年轻的记者弗兰克·席尔马赫尔（Frank Schirrmacher），向来对模糊的政治说词不假辞色。他反对西贝尔伯格，并指出其言论和20世纪20年代及30年代政治言论的相似处。和《明镜》的评论同调，席尔马赫尔特别挑出西贝尔伯格接受《时代周报》（*Die Zeit*）的一段访问内容，谴责这类观点。采访中，西贝尔伯格声称自己“可以了解”驻守在通往奥斯维辛铁路换轨处，那名德国党卫队成员的感受。用希姆莱的话说，这个人“让自己坚强起来”以完成任务。西贝尔伯格说，他并不推崇这种感受，但他可以理解；就像他也可以理解这感受的另一面，拒绝做出人道行为的原则。

毫无疑问的，对不认为自己是纳粹同情者的西贝尔伯格来说，这些攻击正证实了他的观点：有些禁忌让我们无法真实地理解德国历史。只要有人提到和德国土地的神秘联结、认同纳粹时期任何的人事物，或拿纳粹出来吓唬人，他们马上就会被指为法西斯主义者或纳粹分子。我们当然不能说这些指责是空穴来风。

虽说西贝尔伯格将自己夸大成一位被迫害的天才，但他的确说对了一件事。今天所有崇尚德国浪漫主义的人，难免都会被人提醒这个艺术传统后来变了调。当我们认真讨论德国人“血与土”的联系时，总会联想到这些讨论在过去所招致的后果。套用伟大的犹太左派分子马克思发明的词汇来说，反法西斯主义已经由抽象的概念变成具体的事物：我们不能讨论反法西斯主义的是非对错，它已经形同这个国家的宗教，是东德共产政权合理化自己历史定位的方式。而对西德的左派知识分子来说，它是对付所有右派攻击的道德护身符。

我们不难理解为什么自由派德国知识分子要反对法西斯主义，也可以理解为什么台面上那些反法西斯主义人士讲起话来，像是满嘴道德至上的高阶神父上身。这和集体罪恶感有关，也是因为许多从前和纳粹政权合作者，仍然在西德的法律界、商业界甚至大学里担任重要职位。另

一个原因则是一直到20世纪60年代之前，纳粹主义在西德仍是见不得人的事，无法在政治圈内公然讨论。而那些敢针对纳粹主义发言的人，正是西贝尔伯格控诉夺走德国人珍贵的民族认同的人：为逃离希特勒政权的流亡分子，如西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）和恩斯特·布洛赫。

到了80年代，这种情形被颠覆了。当时历史修正主义和新保守主义当道，从芝加哥、法兰克福到东京，都可以感受到这股潮流。即便是在德国境外，都有从新浪漫主义立场批判理性主义和自由主义的声音。西贝尔伯格的出版社马特斯与塞茨出版社（Matthes＆Seitz）也顺应了这个新潮流。出版社旗下的一位作者格尔德·伯格弗勒特（Gerd Börgfleth）对这个“愤世嫉俗的启蒙运动”发动攻击。和西贝尔伯格一样，他谴责“回到德国的左派犹太分子”，“打算用他们世界一家的观点，取代原本的德国精神。过去二十年来他们非常成功，以至于今天完整的德国精神再也不存在了”。[46]

无独有偶，在《索尔兹伯里评论》（*The Salisbury Review*）上，几位英国作家开始莫名地崇尚起英国精神，历史学家也开始重新检视过去用偏左的自由派观点所诠释的近代史。反对反共产主义已经过气，反对反法西斯主义蔚为时尚。不过罗杰·斯克鲁顿（Roger Scruton）认为，赞扬英格兰精神是一回事，德国人或日本人赞扬他们的民族精神则是完全另一回事，因为后者没办法对二次大战自圆其说。反犹情结是欧洲各民族主义中的古老传统，更难以与德国“血与土”的民族主义精神分开。因此在德国会有火药味十足的“历史学者辩论”[II]，对西贝尔伯格的言论争执不下。这也是为什么1989年革命和接下来两德统一的过程中，会爆发强烈的德意志民族至上的情感面向。

今年稍早[III]，一份激进右派的媒体刊载了伯格弗勒特的文章《德意志宣言》（“Deutsches Manifest”）。此文和西贝尔伯格的文章一样，灵感皆来自1989年东德的起事：

> 东德的群众运动才是“真正的”德国精神的展现，西德人早就背弃了这个精神。他们投向资本主义自由经济瘟疫的怀抱，这场瘟疫已将德国民族的身体吞噬。他们崇尚正在摧毁土地的科技，他们相信全球化的谎言，这个谎言真正的目的是在摧毁德国民族精神。[47]

这种论调和西贝尔伯格相去不远，但最令人难以置信的，是一些左

派“反法西斯”先知，如君特·格拉斯和东德剧作家海纳·穆勒（Heiner Müller）居然也抱着类似的想法。这些先知预言了金钱和科技将会恐怖地摧毁德意志民族精神，他们也相信德意志民族被整个西方世界背叛了。的确，无论是右翼或是左倾的浪漫主义者，对共产主义都怀着莫名的遐想，认为在共产政权之下民族精神较为纯粹无邪。接下来我不得不来谈谈克里斯塔·沃尔夫。

* * *

克里斯塔·沃尔夫和格拉斯、西贝尔伯格一样，在德意志帝国、现今属于波兰境内长大。和他们一样，失去故乡成为她一生挥之不去的阴霾。她于1929年出生于旧称兰茨贝格（Landsberg），今日称为戈茹夫（Gorzow）的小城，恰好赶上了加入德意志少女联盟（Bund Deutscher Mädel），也就是希特勒青年团（Hitler Youth）的女性版本。尽管这可算是年轻人无知被动之举，在她最有趣的作品《童年典范》（*Patterns of Childhood*，1976）[48]中，沃尔夫仍试着化解她对参与纳粹帝国的罪恶感：

有些问题不要拿来问你的同辈。因为每当想到这个小小的“我”和“奥斯维辛”扯上关系时，是非常让人难以承受的。和过去的“我”有关的话包括：“我”其实可以、“我”当时或许能够、“我”本来可以、“我”做了、“我”遵照指示。

这里的“我”，和沃尔夫许多小说一样，身份模糊。《童年典范》是沃尔夫在一次短暂回访故乡之后，以内心独白的方式写成。小说中说故事的，是一个用“你”代称的成年人，也就是“有些问题不要拿来问‘你’的同辈”中的“你”。说故事者的童年自我，叫作内莉，参与了支持纳粹的游行。内莉何时在小说中变成“我”并不是很清楚，但大约是在她抛弃了纳粹童年，转而投向另一个极端，也就是共产国家的时候。

沃尔夫矛盾的罪恶感中，其中一个要素是当其他人痛苦不堪时，她是一个被动的旁观者、采访者、作者。消除这个罪恶感的唯一方式，就是主动积极地让这个世界变得更好，就算在现实面执行起来有困难，也要帮助建立一个理想的社群、一个政治乌托邦。她在1979年一次访问中说道：“对我来说，只有写作能让我们有机会讨论乌托邦理想。”[49]沃尔夫的乌托邦概念和她生命中两次创伤有关：否定她一度同为共犯的纳粹

主义，以及被迫离开“故乡”。

1945年1月29日：小女孩内莉，虽然身穿两三层厚重的衣物难以行动（衣服中塞满了“历史”，假如历史还有任何意义的话），仍被拖上了卡车，离开了她“童年的居所”，那是一个深植于德国诗歌和德国精神的地方。

沃尔夫大方地承认自己曾是纳粹共犯（她从来没有在她的文字中提到自己当年反对纳粹，反之，年少时的她，是真心相信纳粹的），这在东德的作家中，可说是非常之举。一般的官方说法是，共产主义者是希特勒的主要受害者，而反抗者皆抱着战到最后一兵一卒的精神；而东德是由这些前受害者及反抗者所建立的社会主义国家，因此它是反法西斯的，也较西德优越，没有集体罪恶感这回事。

纳粹分子现在都住在西方世界。正如彼得·施奈德在最近的一篇论文中所言，东德是“德国的良心”。所以当这个国家最知名的小说家公开表示她一度相信纳粹，甚至她家乡中根本没有人反对纳粹，这绝对不是她那些统治国家的“同志”想听到的。

不出所料，沃尔夫在自己的国家内受到马克思评论者的攻击，说她太过“主观”，脱离了阶级分析的观点。但西方世界却大力称赞她是个勇敢的异议者。东德媒体审查员没有放过她，而她的作品却在西方世界畅销。只不过沃尔夫并非真的是个异议者，她的作品虽然主观模糊，但她始终认为共产主义是较为优越的。这点我们在《童年典范》中可以清楚看到：东德或苏联从来没有纳粹的影子，反倒在智利和美国纳粹引起了回响。我们可以从下面的节录看出一些端倪：

纳粹从未提到犹太人在华沙犹太隔离区的起事，当内莉还跪在耶稣像前时，正是最为骚乱的时候。（你问一位美国白人说，要是有一天黑人在他们的隔离区起事，会发生什么事呢？这位白人语带遗憾地说：根本没有这个机会，因为他们是黑人啊！他们就像是在陆上的鸭子，会一个个地被射杀的。）

这样的评论无论是在纽约、伯克利或是东德的首都东柏林，都受到

赞赏。这也是沃尔夫在东方共产世界和西方大获成功的原因，她的作品一次满足了许多不同的需求。我并不是在讽刺说沃尔夫这么做只是为了自己的事业前途，她是真心相信美国非常腐败，而纳粹遗毒仍可见于西方资本主义世界。她在1975年（这个时间点很重要）的一次访问中说："我们这边的'历史展望'比较好，其他人就不是那么幸运了，旧纳粹在他们之中。"她又说："我认为纳粹是不可能在这边重演的。众所皆知，全世界现在都受到法西斯主义和法西斯倾向的威胁。但我认为最重要的是，由于历史的因素，法西斯主义不会在这里发生。我不想要把自己变成什么样的先知，但法西斯出现的必要条件，这里都没有。"

以上访问的日期很重要，因为现在沃尔夫说早在1968年，也就是在接受英国电视台访问时，她就明白东德政府所做的，和她所期望的有本质上的不同。她"本质不同"的说法，出乎意料。从1963年到1967年，她是共产党中央委员会的候选人，直到1989年她才退党。不过，她也的确对东德愚蠢、不知变通的官僚体系和教育体制多有批评，也对东德偏爱游行、旗帜、群众齐唱等以社会主义为名的各种成规，十分不以为然：

> 作家认同这个社会的基本原则，但这不代表他们会容忍东德的一些畸形现象，反倒是会有所批评。这在我们的文学界激起了许多本质性的辩论。

沃尔夫最知名的角色是个无法遵从社会规范或期待的个人主义者。她的《无处容身》（*No Place on Earth*，1979）[50]，描述海因里希·冯·克莱斯特和浪漫主义诗人卡罗琳·冯·龚德罗得（Karoline von Günderrode）之间一场幻想式的会晤，讲的是在一个层层架构的社会中，追寻精神自由的困境。沃尔夫不幸因病英年早逝，而克莱斯特和冯·龚德罗得则是自杀身亡。年迈、充满恐惧的东德统治者想要的，是一群充满活力、能为人民表率的英雄楷模，这样的作品自然不为他们所喜爱，却提供了处在相同困境的东德读者极大的安慰。

不过这并没有让沃尔夫成为异议分子。她作品中一个重要主题，是人要如何为了一个崇高的理想而妥协让步。最近东德一位年轻女士告诉我："住在东德就像是成为一个天主教徒。你是否忠于天主教信仰不是问题的重点，重点在于你和教会组织之间的关系，而这又事关个人的道德标准。"

沃尔夫对于自身道德的挣扎，激起了饱受各种宣传轰炸的人们的共鸣。不过她对共产主义的政治承诺却从来没有动摇过。正因如此，她让人可以偏安于这个近似极权主义的国家，她本人也成了共产政权眼中理想的作家。的确，她为此付出了代价，而这样的精神牺牲让她显得更高贵。相比之下，那些选择移居西德的人像是软弱的懦夫。她的第一本小说《分裂的天空》（*A Divided Heaven*，1963）讲一个男人决定抛下他的未婚妻前往西德，而这位未婚妻却宁愿留下来致力于让德国变得更加美好。这里谁是英雄再明显不过。沃尔夫在许多演说中重申这一点，直到1989年11月，她仍鼓吹这样的信念。

在她眼中，就算是国家审查制度也是能令人精神振奋的，不需要对此太过沮丧。她在1975年时说："有几十年的时间，歌德没办法把他的剧本《塔索》（*Tasso*）搬上舞台，但他有因此而不满吗？"当然没有。要因此放弃很容易，但"更难得的是保持创作力和正义感"。沃尔夫所开给东德长期受苦受难的人民的处方，不是革命反抗，而是咬牙撑过去。据说尼采曾道，"戴着枷锁跳舞，是艺术的最高境界。"但假如这个枷锁束缚被斩断了呢？在1977年被迫离开东德的作家汉斯·约阿希姆·舍德利希（Hans Joachim Schädlich）说："他们从来没有喜欢过这个极权的父亲，只是一旦这个父亲不在了，却不知道该怎么过没有他的生活。"

沃尔夫和其他东德作家一样，对国家审查的尺度了若指掌，明白分际在哪里。不过和其他共产国家的作家相比，东德作家算是比较幸运，因为他们的作品可以在西德出版。沃尔夫的一些小说，如《卡珊德拉》（*Cassandra*，1983），就有两个不同的版本：东德的审查版、西德的完整版。[51]

许多人相信审查制度可以激发创作，这根本没有根据。不过在这样艰困的环境下，的确也有大师之作。看来在枷锁中跳舞并非完全不可能的。沃尔夫虽然稍微缺乏幽默感，却是个有趣的作家。她与诺贝尔奖擦身而过，而她的作品比起其他诺贝尔奖得主毫不逊色。她抒发了一位理想主义者的内心世界，她既不是盲从者，也不是异议分子。她的重要主题是追寻她自己的个人认同。她的《克里斯塔·T的追寻》（*The Quest for Christa T.*，1968）[52]以及《童年典范》将个人自传提升至小说艺术的境界。而在《无处容身》以及《卡珊德拉》中，她巧妙地移除了小说和随笔的界线。《卡珊德拉》用女性主义重新诠释了希腊悲剧。沃尔夫对她的女英雄认同度之高，让卡珊德拉更像是作者，而不是特洛伊的预言家。虽说这些作品在创作形态上展现了高度创造力，但我个人认为沃

尔夫最好的作品是《童年典范》。

这和小说所设定的时代大有关系。这是一个对过去坚信的信念幻灭的故事。正因为她对纳粹的认识，她能精准地用各种细节重绘纳粹政权，其精准程度让人不寒而栗；却又对这些曾经和她自己有过相同信念的人，不失同情心。

她以东德为背景的小说则是另外一回事。她写的不是幻灭，而是一种对乌托邦理想近乎执着的信念。这在寓言式故事，如《无处容身》中较不明显。即便是在以当代为背景的小说，她也从来未将东德描述为劳动阶级的天堂。贯穿她所有小说的精神，并不是她相信当代共产国家的美好，而是她坚信这美好的一天终将到来。如果说《童年典范》讲的是幻灭，她接下来的作品，就像是一个体认到现实和理想之间差距的信徒所写下的作品。

如果说罗马教会给了英国小说家格雷厄姆·格林（Graham Greene）的作品一股特殊风味，那沃尔夫的艺术就是从她对共产主义的信念中得到力量。不过其实，我认为这两位作者都没从宗教式的信念中得到任何好处，他们的作品在某种程度上，可以说是对这些信念刻意地视而不见。沃尔夫对共产国家闪烁其词的批评流于表面，就算这些批评尚称别具一格，也抵不过她对中产阶级政治、美国、资本主义等弊端的冗长说教。格林，这个爱挖苦人的英国佬，对自己的执着尚有自知之明，而沃尔夫的信念却让她对现实情况视而不见。

这或许可以让我们更了解沃尔夫最后一部小说《余留之物》（*Was bleibt*）。小说原写于1979年，1989年重新修改，1990年出版。[53]这部只比短篇小说稍长的作品，讲的是作者在某个早晨惊觉，家门外有两位年轻人在监视她。他们很明显是东德国安部“斯塔西”（Stasi）的干员，虽然小说里没有明白提到这个恶名昭彰的组织，和这个组织的其他业务相比，如虐待监禁者等，监视一位知名度高、人脉广的作家似乎不算什么。但对沃尔夫来说兹事体大（小说旁白显然就是她自己），让这位素以追寻自我灵魂著称的矛盾作家濒临崩溃：“我整个人被一种无法控制的痛苦吞噬，这痛苦伫留在我体内，让我成了另外一个人。”居住的城市充满了卡夫卡式的诡谲气氛，每个人不是窃窃私语，就是语带模糊，在街上巧遇的老友突然不愿意和你多说——为什么？是我做了什么，还是他们做了什么？还是这一切都只是我的幻想？

这时，心理危机来到了顶点：

“我”与“自己”，这两个字在我脑海中挥之不去。我是谁？这么多的思绪念头，究竟哪些才是我？是想要真相的欲望吗？还是想要求饶的我？还是那第三个，仍想要和门外这些人秉持相同信念的我？……这正是我所需要的：相信有一天可以不要有这第三个我，相信这就是我真正想要的，相信到头来，我宁愿让门外那些人折磨我，也不要受到这第三个我的折磨。

接下来转到小说的高潮：作者受邀发表一段演说。她留意到主办当晚活动的文化人似乎有些紧张，但她直到后来才明白这紧张从何而来。这场演说她尽可能地诚实坦然，却发现听众是一群由当局特别筛选过、受到当局信任的人，而那些在她的作品中寻得慰藉的年轻读者，却被警察殴打，不得其门而入。在这个比较好的德国中，秩序是得维持的。

在沃尔夫用她紧张的内在声音描述这个事件时，我们突然又看到了那个加入希特勒青年组织的天真女孩内莉。她明白，但同时她也很困惑。她是个共犯，但她却也是无辜的。她是无辜的，但是……好吧，或许，“我”其实可以、“我”或许能够、“我”本来可以、“我”做了、“我”遵照指示。

但这一次她却不再有狡辩的借口。她不再是个小女孩，而是享有许多特权的中年作家。这一次，她不能把责任推卸给她所支持的政权。她用她那独一无二的独白方式，巨细靡遗地分析自己内心的恐惧，似乎这些恐惧比造成这些恐惧的事由更重要，像是在森林着火时，讨论火的意义。无怪乎去年春天这本书甫出版，就受到来自各方的攻击。

首先正如同许多评论家所言，这本书来得太迟了。假如这本书在十年、五年甚至是两年前出版，就会是一本畅销作品。当西德仍对东德制度的恐怖和失败粉饰太平时，她大可以一举戳破这些谎言。但选在国家安全部、柏林围墙等过去压迫人民的卑劣工具已不复存在时出版这部作品，让她看起来像是个自怨自艾和荒谬的机会主义者。正如同乌尔里希·格赖纳（Ulrich Greiner）在《时代周报》所写的：“她在没有任何风险时才选择退出共产党，这让她陷入尴尬的处境。”他接着又说，这部作品选在这个时候出版，“并不算是胆小懦弱，因为这时已经没有任何危险了。但这却背叛了她自己、她的历史，同时对那些被共产政权摧残的人而言，只能说是冷血。”

这的确是尴尬和冷血，或许也可说是欺骗。但我们可以指责沃尔夫

是“妥协者”，德国人所谓的“随大流者”（Mitläufer）[Ⅳ]？还是她只是个事业心强的俗人？她当初应该更积极地大声批评东德政权吗？然而没这么做，会让她作家的身份失去光环或让她的作品减分吗？从未经历过共产政权两难局面的人，有时会问这些问题。要求别人应该要勇敢，而自己却未处在相同的危险之中，这样的要求似乎不是很恰当。这也有些虚伪的成分在内，因为许多西方知识分子大为欣赏如沃尔夫一样左派、反美的作家。假如沃尔夫因为她的意见而被诋毁得一无是处，那么许多舒舒服服地待在西方国家的人也同样罪不可赦。沃尔夫从未假装自己是个异议分子，因此我们也不能说她背叛了我们的期待。

然而我们在评论这些作品时，必须考虑到这些作家在近似极权国家中的处境。赫尔曼·布洛赫（Hermann Broch）曾说，“真实性是自由艺术创作的唯一评量标准。”但在东德这样的国家里，艺术创作有可能是自由的吗？逃往西德的小说家君特·库纳特（Günter Kunert）说，在东德政权下，作家应该扮演政权和人民之间的意识形态桥梁，做不到的就会被官方禁止。不过每个作家遵守这种模式的程度有别。但究竟艺术家要因为政治妥协到什么地步，才会到承受不起的境地呢？库纳特和沃尔夫一样，当年都是享有许多特权的。但“他再也没办法快乐自由地走在一群被关在牢笼的人之中。享有旅行的特权变成一种负担压力，而且他心里明白这些特权和表现好不好大有关系”。[54]而表现好不好，当然也适用于发表的文字上。

目前德国关于前东德文学的辩论可分为两个阵营，一边是留在东德的作家，另一边则是出走的。这让我们联想到20世纪40年代后期，在原本流亡海外、后来回到东德的作家，以及那些没有出走、和希特勒和平共处的作家之间，也有类似的辩论。托马斯·曼是当时最知名的流亡作家，他对他在流亡时期的德国文坛下了这样的评语：

在我看来，1933年到1945年间在德国出版的作品，简直毫无价值可言。它们沾染了血迹和羞耻，我对它们不屑一顾。我们心里明白身边正在发生什么事，在德国我们不被允许、也不可能创造真正的“文化”。这些作品不过是在粉饰太平，遮掩令人发指的罪行。我们眼睁睁地看着德国精神和艺术被利用来粉饰邪恶的兽行。[55]

当然东德毕竟不是第三帝国，1990年之前在东德出版的作品也不全是粪土。但托马斯·曼口中的德国精神和文化，的确被政府拿来当作政

治统治的工具。正如同当年留在纳粹德国者鄙夷那些“不爱国”的流亡分子，如斯特凡·海姆（Stefan Heym）这样留在共产国家的人，至今仍对出走者表示轻蔑。我之所以讨论海姆或沃尔夫这些作家，乃基于他们为一个遥不可及的理想，而跟一个腐败、迫害人民的政府妥协，并不是要评论他们的道德操守，或说他们的作品只是一种政治宣传。沃尔夫的作品绝对不仅止于此。但我们若想要了解他们的创作，就必须要了解作者的政治倾向。在现代史感伤的脉络下，特别是谈德国历史，艺术和政治是无法截然二分的，这么做将有损于沃尔夫自认为她创作的主要动机：我们的回忆。

* * *

西贝尔伯格和沃尔夫都着迷于克莱斯特和德国浪漫主义，这是个很有趣的现象。在西贝尔伯格来说，是那个俗不可耐，且没有纳粹存在余地的“血与土”愿景，以及沃尔夫心目中，一个没有斯大林的理想社会主义国家，这两位各自的乌托邦理想之间，是否在唾弃美国以及混乱的自由民主制度之外，有更深的共通点？或许他们仍眷恋着年少时的理想主义，而用他们独特的方式重新塑造这些愿景？若果真如此，在今日普遍缺乏理想主义的德国，这两位作家确实别具一格。这正是为什么沃尔夫依旧谆谆告诫大众“有梦最美”，而西贝尔伯格不放过任何一个机会，唾弃反人类本质的现代世界以及生活在其中的人。他们两位是不断寻求理想世界的知识分子。

在1982年的一次访谈中，沃尔夫谈到了19世纪德国浪漫主义者，让人一窥她真正的想法：“他们很敏锐地感觉到，在这个逐渐工业化、专业分工、让人成为机器附庸的社会中，他们是不被需要的局外人。”

在这个充满机器、合约、政党政治纷扰的工业社会里，想象力不被重视，知识分子和艺术家虽然通常收入不恶，却只是勉强留在这个社会里的局外人。这样的社会，是东西德、左派或右派知识分子之间的公敌。纳粹和社会主义都以建立一个统一、团结且亲密如家人般的德国民族为号召。他们需要理想主义者来扮演先知的角色，描绘未来的新社会秩序。沃尔夫是东德的先知，她所描绘的反法西斯“故乡”和她被纳粹荼毒的家乡恰好相反：“我们是社会主义者。我们住在东德，因为我们想要对这个国家有所贡献。假如我们只能从事写作，那我们的存在也就失去了意义。”

正因如此，西贝尔伯格，甚至格拉斯，都同样害怕自己的意见不被

重视，别人对他们的话充耳不闻，或是失去先知的光环。“故乡”不过是个孩子气的幻想，一个孩子心目中的理想世界，井然有序、安全、有力量。西贝尔伯格两次失去“故乡”：他在战争结束之际被赶出波美拉尼亚（Pomerania），又在1953年离开东德。自此之后他就念念不忘德意志民族、各种团结标志、故乡泥土的味道、德国吟游诗人珍贵的诗歌、古代王侯荒芜的城堡等。正因为这个理想的国度来自他的想象，他得透过自己儿时的童话来建构：希特勒的演说、卡尔·麦的冒险故事以及对故乡拜罗伊特（Bayreuth）的回忆。这大概就是为什么他的电影场景看起来像是巨大的玩具店，而西贝尔伯格就像是个顽皮的孩子一样，尽情徜徉在他幻想出的布景道具之间。

相比之下，沃尔夫的幻想不若西贝尔伯格华丽缤纷，她将她的理想国度建构在共产政权上。她对共产主义的诠释总是充满缅怀，像是回到在古老的过去失落的地方。这样的诠释似乎也蛮正确的。而她永远不会忘怀这个地方，就像卡珊德拉永远不会忘记特洛伊城：

我童年的一切已不复存，过去只存在我脑海中。趁还有机会，我要在心里重建这个地方，记得每一块石头摆放的位置，每一道光影闪烁的样子。就算时日不多，也要牢记我心。我终于学会看着它不光彩的一面，这还真是一项困难的功课。

Ⅰ 绿色与褐色是纳粹制服采用的两个颜色。——译注

Ⅱ 历史学者辩论（Historikerstreit）指左右两派历史学者对纳粹战争期间罪行的辩论。——译注

Ⅲ 本文发表于1990年12月20日。

Ⅳ 联邦德国为了“去纳粹化”，厘清曾参与纳粹者的罪责，于1946年通过《解除国家社会主义与军事主义第一〇四号法令》（Gesetz Nr. 104 zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus）。根据该法，与纳粹有关联的人必须接受审查，审查判定五种类型：主犯（Hauptschuldige）、有罪者（Belastete）、轻罪者（Minderbelastete）、随大流者（Mitläufer）、免罪者（Entlastete）。其中跟随者与免罪者可获得“非纳粹化”证书。

七 安妮·弗兰克的身后事

安妮·弗兰克（Anne Frank）是个野心勃勃的女孩子，她的愿望多已成真。她想成为名作家，“就算在我死后仍名垂不朽！”[56]，和她一样有名的作家屈指可数。在今日仍有数百万人、用几十种语言读着《安妮日记》（*The Diary of Anne Frank*），以此改编的电影全球卖座，改编的舞台剧赢得多项大奖，在百老汇等许多地方炙手可热，而当前再度改编的版本更是场场爆满。[57]不过通常一部作品能有如此高的知名度，光看原作的好坏并不能解释作者的传奇性地位。

安妮·弗兰克不仅是个作家，也不只是一个犹太大屠杀受难者，我们凑巧听到她从臭气冲天的贝尔根——贝尔森集中营一角传来坚定的声音。她近乎成了圣人，像是犹太版的圣人乌尔苏拉（Ursula）、荷兰版的圣女贞德（Joan of Arc），甚至是耶稣的女性版。我将她和基督教圣人相比拟，因为犹太人不会把他们的殉难者封为圣人，犹太圣人也不会替所有人提供救赎。如同安妮的名言，“不管发生什么事，我始终相信人性本善”，尽管这句话脱离上下文被严重曲解，人们仍心怀感激地拿它就字面解释。这在德国特别明显。

安妮被残忍结束的短暂生命，不仅满足了大众心中寻求宽恕的渴望，更符合一种感伤的美感。她的微笑和蒙娜丽莎齐名。她的微笑最近出现在美国圣塔芭芭拉（Santa Barbara）一场宣扬“宽容”的展览上，英国约克市（York）也将她的微笑投影在12世纪犹太人遭到屠杀的中世纪钟塔上。有人为她的日记谱写配乐，甚至有许多改编动画，其中还有日本版。安妮这个角色至少在一部知名小说中出现过，大概只差没有被改编成冰上音乐剧。

在许多人心目中，一个多才多艺又红颜薄命的女孩，注定永垂不朽。她的确这么期盼过，但我想这大概不是她预料的方式。距离“秘密

藏身处”几步之遥，位于阿姆斯特丹的王子运河（Prinsengracht）263号的安妮·弗兰克基金会（Anne Frank Foundation），每天都会收到许多来自世界各地的信件。许多人认为他们在阿根廷、比利时或日本看过安妮，而有更多人则认为自己就是安妮·弗兰克。

人红是非多，响亮的名气招来许多怪人：大多无伤大雅，少部分则不然，这些怪人紧抓着救世主不放。此外，连百老汇原班人马中饰演安妮父亲的演员也说，这出戏让他有一种“神圣感”。他不是唯一一个有这种感觉的人。大多数人认为，安妮的日记是让世人得到救赎的讯息，但其实这部作品远不止于此，这位聪颖的女孩子并不只是写写救赎的简单信息。这部日记之所以不只是一个见证纪录，要归因于作者如何回答那些没有简单答案的问题。这些问题包括性、成长、亲子关系，甚至是身为犹太人、民族认同、宗教信仰、个人自由、人生意义和生存的权利等等。

正因为这日记包含的主题众多，每个读者都可以从中得到不同的讯息，这也是有深度的作品会有的特色。想要得到心灵慰藉的人，可以把它看作是一位有幽默感的女孩战胜困境的故事。想要明白为何自己的族群必须受苦受难的犹太人，也可从这部日记得到一些启示。对那些把犹太大屠杀视为宗教信仰问题的人而言，安妮可作为膜拜的对象。因为安妮说过：“假如我们承受这些煎熬，有些犹太人能逃过一劫的话，等到这一切都结束时，犹太人不会再是被终结的对象，而会被大家尊为楷模。”但在日记的其他段落，安妮说她希望人们“不要在意她是犹太人或非犹太人，只当她是个年轻女孩”。她相信神，但对犹太信仰的各种仪式不大在意。她说，“在宗教上，犹太人永远没办法像荷兰人、英国人或其他国家的人一样”，不过她也说，“战后想做的第一件事就是变成荷兰人”！

然而对人生的许多重要问题，安妮仍感到迟疑，这也是她聪明的地方。但正因为“怎样才算是犹太人”极具争议性，那些想要从安妮那里得到精神慰藉的犹太人，对她的迟疑多所怨言。迈耶·莱文（Meyer Levin）和安妮的父亲奥托·弗兰克（Otto Frank），为了要在舞台上演出哪一种版本的日记而僵持不下。整件事让人觉得，他们是在用安妮的灵魂来争论“犹太人认同”问题。

每个人都想要呈现自己心目中的安妮：奥托·弗兰克希望他的女儿教给世人宽容，而迈耶·莱文则想要她告诉其他犹太人，怎样才算是个好犹太人。双方各有其支持者。《纽约书评》的联合主编芭芭拉·爱泼

斯坦（Barbara Epstein）是第一位编辑安妮日记的美国人，也和奥托熟识。至于劳伦斯·格雷弗（Lawrence Graver）和拉尔夫·梅尔尼克（Ralph Melnick）的两本著作，则分别呈现了不同的观点：格雷弗立场中立，而梅尔尼克则是莱文的支持者。[58]从现在正在百老汇上演的温迪·凯瑟尔曼（Wendy Kesselman）改编版[I]看来，莱文的支持者，特别是辛西娅·欧芝克（Cynthia Ozick），似乎胜出了。在当前“以民族认同为政治论调”的普世主义（universalism）渐得臭名之际，这也不令人意外了。

欧芝克和莱文一样，指责奥托企图误导大众对他女儿日记的解读，说“他的个性缺乏民族特色”。[59]指责犹太人没有根，向来是反犹太人的借口之一。我猜欧芝克的评论应该是说奥托应该要更像犹太人一点。我不知道所谓犹太特质到底是什么，但奥托的家乡在德国，而纳粹把他连根拔起。

奥托·弗兰克出生于德国法兰克福一个有教养、自由派的德国犹太家庭。一般这样的家庭会听贝多芬和布拉姆斯的音乐，读歌德和席勒（Schiller）的小说，受德式教育，对德国怀有爱国情操。第一次世界大战时，奥托在德军担任中尉。他没有笃信宗教，假如因而说他“缺乏民族特色”，那我也没什么好说的。不过我们知道，他从来没有以自己的犹太血统为耻。他自称在纳粹当政之前，从来没有因为自己是犹太人而受歧视，就算在军队里也没有。这大概是真的。他和许多在法国、匈牙利、荷兰的犹太人一样，家世良好。对他们来说，在自己的国家里被视为“二等公民”而遭逮捕，是重大的打击。从纳粹警方1944年对他的逮捕纪录中，我们看到他尴尬的处境。奥地利警方破门而入时，看到一个盖子上印有奥托军阶的大箱子，恶劣的警察态度立即改变，奥托事后回忆，“那位警长内心为之一惊”。[60]但这让人哭笑不得的故事，却没有在日记改编的任何舞台场景中出现过。

奥托承认，犹太大屠杀让他更有身为犹太人的自觉。谁不会呢？而奥托对于任何会让他再一次被孤立的事物深恶痛绝，这包括犹太本质主义（Jewish essentailsim）和犹太排外运动（Gentiles）。许多大屠杀生还者都抱持类似的想法。多数法国犹太人欣然接受戴高乐将军承认他们是法国公民的一分子，和其他所有爱国分子一样在纳粹政权之下饱受迫害，并没有什么特殊的。这当然和史实不符，但或许并未扭曲他们的民族认同。毕竟他们绝大多数在大部分的时候更认同自己是法国人，在战后自然也乐于重回祖国的怀抱。一直要等到他们的下一代，才会重新检讨这段历史。

这也是为什么弗兰克家族唯一的生还者奥托，在回到阿姆斯特丹之后，从当年藏匿他们一家的荷兰妇人梅普·吉斯（Miep Gies）手中接过安妮的日记时，并未把这本日记看作是一份“犹太”文献。首先，这是他女儿的手记。翻着书页，读着亲生女儿的遭遇，必定让他痛不欲生。想到她无辜牺牲，徒然在死亡人数统计上添加一笔，更加深了他的痛楚。不过他手里拿着她的亲笔日记，而她想要将这本日记出版，只有这些文字才会让她的牺牲有价值。不过问题正是这些文字想传达什么样的讯息。怎样才算是一个好犹太人，谨守祖先的信仰，见证同胞的受难吗？这的确是解读这本日记的一种方式。她写道，犹太人“将会被尊为模范”。她也说，“谁知道呢？或许世界各个民族都会从我们的宗教学到什么。”她甚至用上达尔文的语调说：“每一个年代都有犹太人，而犹太人在每个年代都必会受苦，但这也让他们变得强壮。弱者会倒下，但强者永远屹立不摇！”

不过，奥托选择用一种普世精神看待女儿的文字。他认为，若要让这世上所有的民族都和谐共处，我们应该马上消弭各种歧视和分别。一位犹太记者问他是否愿意继续对抗反犹情结，奥托回答说：“我不是要对抗反犹情结，而是反对各种歧视，反对缺乏对人性的了解，反对偏见。反犹主义是这三者的雏形。如果想要彻底终结反犹情结，我们必须从根本着手。”[61]

这说法无懈可击。但用历史上的例子来鼓吹普世价值，往往会让人忽略此历史事件的独特性。纳粹试图灭绝犹太民族，不只是一种极端的人类偏见，历史上从来没有发生过类似的事件。当安妮日记被改编成电影时（其实电影应该是改编自日记的舞台剧版本），《好莱坞报道者》（*The Hollywood Reporter*）大力赞美它是“安妮最终的哲学”。这部电影告诉我们，“在许多人遭受迫害的同时，始终有一些人仍然维持他们的尊严。安妮证明，这个世界本质上始终是好的”。[62]其实，安妮并没有所谓的“最终哲学”，她的日记也没有这么令人感到安慰。不过《好莱坞报道者》切实反映了奥托的理想主义，以及百老汇及好莱坞制作人认为卖座电影所该传达的简单、正面的讯息。

奥托设立了安妮·弗兰克基金会，旨在用“四海一家”的信念对抗各种偏见歧视，而基金会也的确大力推广这个理念：定期发行新闻报，在各级学校进行安妮·弗兰克教育课程，拍摄黑人青少年被拒绝于舞厅门外，或土耳其移民在学校被霸凌的影片，并制作漫画分送四方。这些都不是坏事，但在进行这些活动的同时，集体受难的各种象征也逐渐成为

国家、民族或宗教认同的根据。这可能是肇因于缺乏历史观点或知识。

20世纪50年代，当我在荷兰上小学时，历史课上的是国家民族史，我们学到了许多民族英雄的事迹：沉默者威廉（William the Silent）击败了西班牙人，鲁伊特上将（Admiral de Ruyter）打垮了英国人。荷兰反抗军虽然没能打赢德国，但我们不能忘记他们的英勇表现。曾经有一段时间，我天真地相信“伊雷妮公主旅”（Princess Irene Brigade）只手拿下诺曼底海滩。[II]现在历史课已经不时兴谈这些英雄事迹了。不只如此，学校连20世纪之前的历史都不教了。宗教教育，除了一些死忠的新教徒之外，也一并走出课堂之外。现在孩子学到的是各种性别、种族和性向歧视带来的恶果。比起英雄和圣人，我们反而对受害者更加熟悉。每一个荷兰学生都知道安妮·弗兰克这位如圣人般的受害者。就这个层面来说，安妮的愿望也实现了。荷兰人张开双手欢迎这位历史上最知名的荷兰受害者。

* * *

奥托·弗兰克在美国的头号宣传者，对安妮日记的诠释和奥托大相径庭，这是天大的不幸。迈耶·莱文生于芝加哥一户立陶宛犹太移民家庭。父亲开了一家店，名为“裁缝师裘依”。迈耶从小就聪明，因此父母亲努力工作让他上学，但他们并不强调宗教教育。莱文和奥托·弗兰克一样，都没接受犹太成年礼。但意大利孩子仍用kike或sheeny这类贬低犹太人的字眼谑称他为“犹太佬”，这让他为双亲是中产阶级下层的犹太人出身感到羞耻。格雷弗表示，在某次受访时，迈耶谈到他有多痛恨“家中长者的羞耻感和自卑感，他们认为自己是无名小卒、没社会经验，又是犹太人”。

莱文为他的犹太人身份苦恼多年，一直到他在1945年担任记者，亲眼看见德国集中营时，他才为这个身份找到目标。他在从布痕瓦尔德（Buchenwald）发出的电报中说：“我的心慢慢与他们的心相连，渐渐地能感同身受。”随着时间推移，这样的认同感也愈来愈强烈。莱文觉得他应该要“为存活下来付出代价”，他要作为见证人，写下身为犹太人的人生经验。他在许多书中为犹太人发声，辛西娅·欧芝克称莱文写的是“犹太民族的特质”。但莱文或许起步太早，在莱文之后的索尔·贝娄（Saul Bellow）、菲利普·罗斯（Philip Roth）、伍迪·艾伦等人，才让大众熟悉犹太人的声音。莱文讲述自己重新找回犹太人认同的小说《寻根》（*In Search*），在美国没有出版商愿意接手，他只得自掏腰包，在巴黎出版。

虽说遭到被拒绝的打击，但莱文不久之后又找到新的启示，找到更多让犹太特质发声的机会。他偶然发现了安妮日记的法文版，像是找到失散多年的家人一般。多年之后，当他在纽约州的高等法院和安妮的父亲打官司时，他说安妮“和他抱着相同的热情，希望真实地呈现这些人的生活”。他相信没有几个人可以和他一样了解安妮，更别说是那些外族人了。后来他和奥托取得联系，表示他愿意在美国推广这本书。他也认为这本书可以搬上舞台，而自愿将它改编成剧本。奥托对莱文的热情印象深刻，也就欣然同意。

以下，我就扼要地说明这个让人悲伤的故事。日记在美国由双日出版社（Doubleday）出版，莱文刊登在《纽约书评》头版的一篇精彩的书评，让日记一炮而红。但他的剧本却被几位制作人拒绝，认为不适合商业舞台剧演出。莉莲·赫尔曼（Lillian Hellman）游说奥托，让另外两位非犹太人的知名好莱坞编剧来改写剧本。最后是由和弗兰克·卡普拉（Frank Capra）合作而知名的夫妻档剧作家弗朗西丝·古德里奇（Frances Goodrich）和艾伯特·哈克特（Albert Hackett），写了一出温馨正面、充满欢笑和泪水的舞台剧。剧中描写了一位恰巧身为犹太人、既活泼又有朝气的少女，但没有特别强调她的犹太身份。纳粹政权虽然夺走了她的生命，却没有办法抹去她宽容和善意的信息。其他的就是演艺圈历史的范畴了。

对莱文来说，这不只是个人事业上的挫败，更是斯大林分子、百老汇商人和厌恶自己犹太人身份的犹太人共谋窃取了他真实的犹太声音。他认为赫尔曼是头号斯大林分子。在她一手操控下，安妮被夺去了犹太身份，成了进步式国际主义的愚蠢宣传，打击所有民族情感，特别是锡安主义。导演加森·卡宁（Garson Kanin）就是强行让安妮成为美国式感伤的百老汇商人。至于那位仇视犹太身份认同的犹太人自然就是奥托了，他用空虚的普世价值遮掩了他和他女儿的真实身份。

莱文渐渐开始视自己为安妮的分身，甚至将自己当作安妮。他将赞助古德里奇和哈克特的好莱坞制作人，比作夺走犹太人事业的纳粹分子。莱文说，“无理的蔑视造成安妮和其他六百万人死亡”，也“扼杀了”他所写的剧本；“在生还者之间，有人有一股不由自主的冲动，将当年自己遭遇的邪恶加诸他人身上”。这最后一句话讲的自然就是奥托了。他又说，“你女儿若地下有知，一定会因为你对她的遗作所做出的不义之举而哭泣。”莱文接着以“华沙犹太隔离区反抗军”的姿态对抗这出百老汇制作。他控告奥托违约，却没有成功。接着他要求西蒙·维森

塔尔（Simon Wiesenthal）[III]调查奥托在奥斯维辛期间的行为，但维森塔尔没有答应。

以上发展不仅让人难过也不太光彩。格雷弗和梅尔尼克都写了莱文的遭遇，双方的不同之处在于格雷弗像是个历史学家，而梅尔尼克则衷心认同他笔下英雄的阴谋论。格雷弗并不是不同情莱文的遭遇。他一方面认为莱文的剧本的确较为贴近安妮日记的原文和精神，另一方面却驳斥莱文所谓的百老汇商人、斯大林追随者和厌恶犹太身份的犹太人的那套阴谋论。他把故事的发展归因于20世纪50年代的氛围。百老汇制作人想要提供战后大众迫切需要的振奋人心的题材，许多美国犹太人急于“归化”，战后被迫对德国友善的压力，以及左派阵营打破反共产主义的需求。格雷弗认为，当时的时代背景加上莱文自己的“不智之举”，让莱文的剧本不受重视，模糊了“他为了让大众重视、了解犹太人在欧洲的遭遇，所付出的努力”，这对莱文算是中肯的评论。

梅尔尼克则认为批评者对莱文有失公允。对莱文和梅尔尼克来说，赫尔曼是最不受欢迎的人士，也是策划整个阴谋的首脑。梅尔尼克是从赫尔曼和各人物的相关性将她定罪。大家都知道斯大林的苏联政府是反犹太人的，赫尔曼一度支持斯大林政府，而且是个“彻头彻尾缺乏自我认同的犹太人”，因此梅尔尼克推论，赫尔曼必定是斯大林在百老汇的特务。梅尔尼克细数了斯大林迫害犹太作家的事迹，接着主张：“就在赫尔曼进行她对迈耶及安妮日记的阴谋时，斯大林也在同时间开始执行他最恶名昭彰的反犹太攻击，以‘1953年医生计划’的代号执行。”

赫尔曼的确是共产主义者，对锡安主义没有兴趣，为人也许苛刻、报复心强，对真相如何并不在意。但根据许多研究，包括格雷弗的著作，她对安妮·弗兰克的舞台剧参与不多。其实她本人婉拒了改编安妮日记为舞台剧的剧本邀约，她说：“我觉得这本日记是很重要的历史文献，大概会永垂不朽，但我绝对不适合来改编这个剧本。就算我真的写了，这出戏大概也会因为太沉闷，上演一天就下档了。你应该要找一个比较乐观开朗的人。”[63]这显示了她对演艺事业的洞见，而不是对自己的种族感到羞耻或拥护斯大林主义。她和古德里奇及哈克特交情不错，所以他们也曾征询过她对剧本的建议。根据两位编剧的说法，她在剧本结构上给了许多有用的建议。

的确，苏联政府否认犹太大屠杀的历史独特性，而古德里奇及哈克特的剧本对这点轻描淡写地带过。剧中很明确地指出，犹太人是受害

者，而死亡集中营是他们最终的目的地。但安妮的台词却包括这句："我们不是唯一承担苦难的人。"莱文视此为赫尔曼干预的证据，因为她在回忆录《原画再现》（*Pentimento*）中说了一模一样的话。梅尔尼克也非常愤慨地指出这点。这句话的确在《原画再现》中出现过，但却不是出自赫尔曼之口，而是出自一位杜撰的反抗军女英雄朱莉娅的一段台词。赫尔曼声称朱莉娅曾和自己一起勇敢抵抗纳粹。朱莉娅告诉"莉莲"（故事发生在20世纪30年代末期，也就是犹太大屠杀之前），她会出钱帮助纳粹政权的受害者。"犹太人吗？"赫尔曼问道。朱莉娅回答说："大概一半是犹太人。另外一半是受到政治迫害的人，社会主义者、共产主义分子和天主教异议分子。犹太人不是唯一受到苦难的人。"就这上下文来说，朱莉娅当然没说错。

假如真要追究到底是谁让1950年的舞台剧版本沾染了"修正主义"的影响，应该是导演加森·卡宁的斯大林论调，卡宁又是另一位被莱文拖出来指责是仇视自身民族认同的犹太人。导演坚持拿掉彼得·范·达恩（Peter van Daan）的一句台词：他们之所以遭遇这样的不幸"只因为我们是犹太人！只因为我们是犹太人！"他告诉古德里奇及哈克特，把原本庄严有格调的传统光明节歌曲《马奥兹徒尔》（"Ma'oz Tzur"），换成轻松活泼的《喔！光明节！》（"Oh, Hanukah!"）。对于安妮说犹太人在各个年代都遭逢苦难，卡宁批评说"是很难搬上台面的辩词。从古到今，多少人因为自己是英国人、法国人、德国人、意大利人、埃塞俄比亚人、信奉穆罕默德的人或是黑人而受到迫害"。这话完全偏离重点，让人质疑他到底有没有仔细看过安妮的日记。

莱文的版本极少被搬上舞台，因为日记的版权在奥托手上。这实在是令人惋惜，因此我们永远无法得知，他的版本是不是更能加深大众对犹太大屠杀的了解。我想当年百老汇制作人和奥托的判断是正确的，古德里奇及哈克特的剧本确实比较能被大众接受，但这不代表这个剧本比较优秀。深度是一种相对的概念。舞台演出可以效果卓著，但结果是好是坏却很难说。古德里奇及哈克特的舞台剧让德国观众感同身受，而之后的美国电视肥皂剧《犹太大屠杀》（*Holocaust*）则让年轻的一代震撼。观众之所以动容，正是因为他们能够认同这些受难者的角色，但对他们的命运自然是难以体会。好莱坞电影在国际间卖座，正是因为他们强调的是角色的性格，而不是角色的处境。在这种情况下，文化和历史真实性难免被打了折扣。但在我来看，让德国观众认同犹太受难者，比教导他们怎样才是好犹太人要好多了。这样的认同可能会让人陷入自怨自艾，但至少可以让人或多或少了解过去所造成的错误。

我不确定莱文的版本是不是较古德里奇及哈克特的更忠于原著。我只读过莱文最新出版、经过大幅修改的版本，文字累赘，通篇说教。要重塑当年阿姆斯特丹密室里的气氛绝非易事，八个饱受惊吓的人用德文、荷兰文以及不流利的荷兰文（安妮在日记里模仿了这个口吻）争论各种事情，其中也包括犹太人问题（the Jewish Question）。但我觉得下面这段奥托和妻子伊迪丝（Edith）的对话令人难以置信：

弗兰克太太：奥托，我们没有好好教育我们的孩子。我们自己所知不多，而他们知道的又更少了。或许上帝要让我们这个民族消失，因为我们没有达到他的期望。

弗兰克先生：我们教导孩子信上帝。在我们那个年代，这已经很难得了。我们从来不为外在形式所蒙蔽，伊迪丝。

弗兰克太太：奥托，我们并没有真正爱上帝。说来奇怪，自从来到这里，我愈来愈感受到他对我们的爱。

这显然是莱文想要他的角色们所说的话。弗兰克太太虽然比较自由派，但和先生相比，还是比较虔诚。但这段对话读起来比较像是莱文自己脑袋里的对白。他直到年纪大了才“了解”宗教。当奥托造访纽约时，莱文带他来到他的犹太教会堂，希望奥托能和他一样发现犹太教。至于德国生意人范·达恩先生，在莱文的版本中，一下像是个友善的拉比[IV]，一下又像犹太肥皂剧里面的人物。当他的儿子彼得问他，为什么只有宗教可以帮助我们分辨是非对错，他训诫道：“这在我们的传统里就是这样。犹太人的传统。亲爱的孩子，这世上每个人都有做自己的权利，而我们有当犹太人的权利。”这读起来同样像是莱文抒发他的宗教情怀，而不像是日记中所描述的范·达恩。

假如说古德里奇及哈克特矫枉过正，拿掉了弗兰克一家和范·达恩一家人的犹太特质，那莱文则过犹不及。说到底，这些人在庆祝基督教圣尼古拉斯节（Saint Nicholas，这个节日在荷兰没有重要的宗教地位）时，比庆祝犹太光明节来得更有兴致。其实奥托曾经想要给安妮一本新约圣经，让她明白光明节的重要性。范·达恩先生的猪肉香肠是密室菜单上最令人期待的一道菜。[V]关于犹太大屠杀是史无前例这一点，莱文并没有错，但硬是把这些角色变得更像虔诚的犹太教徒，却不是说故事的好方法。因为纳粹反犹主义令人害怕的其中一点，在于这和你是否像犹太人，或是想成为犹太人都没有关系，只要有犹太人血统，他们一个都不会放过。这正是莱文所反对的事物的核心。莱文痛恨像奥托一样的

人，在他看来，这些人不愿意成为好犹太人。他谴责奥托让自己融入周围的社会。时至今日，莱文的支持者仍然延续莱文对奥托等人的猛烈攻击。与其说这些攻击是因日记本身而起，不如说是和阶级以及“认同”政治情结有关。

梅尔尼克在书中前言说，除了斯大林的国际主义宣传外，有更多原因在剧中抹去安妮“效忠犹太人”的精神，“有其他同样糟糕的商业和同化主义（assimilationism）因素”，而整部书都建立在这个论调上。梅尔尼克首先论证斯大林主义和同化主义同样糟糕，他引用莱文的话，批评愿意归化、融入周遭社会的人患有“心灵癌症，且癌细胞不断增生，是我们同胞埋藏在灵魂深处，不可告人的秘密”。除了美国之外，同化主义特别要批判的对象，是富裕的德国犹太人。大家长久以来一直对德国犹太人的观感不佳，因为他们宁愿和来自东欧、贫穷、笃信宗教的移民和难民犹太人划清界限。他们认为这些“东方犹太人”（Ostjuden）是社会失败者，徒然败坏犹太人的名声。接着许多有幸生在英美、融入当地社会的犹太人，在希特勒试图灭绝他们不幸的同胞时，拒绝伸出援手。当年瓦尔特·李普曼（Walter Lippmann）甚至连一篇关于迫害犹太人的专栏文章都不肯写。这是最广为人知，也是最令人遗憾的例子。我们可以理解某些犹太人的怨怼，但当对德国犹太人的怨怼变成一种偏执的时候，包括如梅尔尼克在内，最近对这个官司的一些评论，也就没有理性讨论的余地了。

近年来在美国，有愈来愈多人开始强调自己的少数族群身份认同。这是很正面的发展，多元文化是件好事。那些想要依循传统和祖先宗教信仰的犹太人，也是这个趋势的推手。但我们没有任何理由去谴责那些选择不这么做的人。想要融入当地社会，不一定就是在诋毁自己的民族认同。因为父母的犹太血统感到羞耻的，不是奥托·弗兰克，是莱文。事实上，那些像弗兰克一家人一样，无法像普通德国人善终的人，他们本身没有错，错的是希特勒。认为他们是因为没有做个好犹太人，而受到上帝的惩罚，是把上帝当作纳粹分子看了。若弗兰克太太真的说过这些话，她或许是一时糊涂；但若这些话是列宁编造的，就太不像样了。

安妮日记的三个舞台剧版本中，受到最少批评的是百老汇凯瑟曼所改写古德里奇和哈克特的版本。这个版本犀利地呈现了历史观点。凯瑟曼让安妮在纳粹发现他们的藏身之处前，说了一句很有名，暗示着从此无力回天的台词——“无论如何……”（in spite of everything...），这个设定更增添了讽刺的意味。艺评家对目前这个版本的写实程度都大为赞

赏，有个标题说这版本是“暗黑的安妮·弗兰克”，这评论很有道理。但我们在指责20世纪50年代为滥情而沾沾自喜的气氛前，我们也得检讨一下自己。饰演范·达恩太太的琳达·拉文（Linda Lavin）在接受查理·罗斯（Charlie Rose）采访时说：“有些演员在谢幕之后哭着回到化妆室。我有时拥抱朋友，有时拥抱那些来告诉我们自己不幸遭遇的陌生人。我们了解他们的遭遇，因为我们刚在台上演了，而他们为我们担惊受怕。”

不过，他们所经历的毕竟只是舞台表演。理查德·佐格林（Richard Zoglin）在《时代》杂志所写的剧评中，说安妮的日记是“一场集体抒发悲痛的仪式”。去年12月，我前往观赏本剧时，我的确和现场观众一起“集体分享”了这样的气氛。我愈是看到人在这样的场合抒发因“认同”所带来的悲痛，我愈是敬佩奥托·弗兰克如此维持自身的尊严，他或许有些天真，但他能将个人的悲恸升华为具有普世价值的精神与行动，着实让人肃然起敬。

Ⅰ凯瑟尔曼的舞台剧版本于1997年6月在百老汇上演，本文写于则发表于1998年2月，当时舞台剧仍在演出。

Ⅱ沉默者威廉（1533—1584）指“奥兰治的威廉”（Willem of Oranje），即威廉一世，原为奥兰治亲王，领导尼德兰反抗西班牙哈布斯堡王朝的统治，被选为荷兰共和国第一任执政。鲁伊特上将（1607—1676）指米希尔·鲁伊特（Michiel de Ruyter），第二次英荷战争时担任荷兰海军司令，击毁英军战舰，迫使英国同意签署《布雷达条约》，并在法荷战争中击败法英联合舰队。“伊雷妮公主旅”指二战期间成立的荷兰皇家机动步兵旅（Royal Netherlands Motorized Infantry Brigade），1944年6月6日参与盟军的诺曼底登陆。

Ⅲ西蒙·维森塔尔（1908—2005）是犹太裔奥地利籍建筑工程师、犹太大屠杀幸存者，也是著名的纳粹猎人，战后致力于追查纳粹党人。

Ⅳ拉比（rabbi）是犹太教领袖，负责解经的律法教师。——译注

Ⅴ犹太教经典中并不包含新约圣经。犹太人所吃的肉必须经过特殊的宰杀仪式，称为kosher。范·达恩先生不是犹太人，他的猪肉香肠也肯定没有经过这些仪式。——译注

八 德占时期的巴黎——甜美与残酷

埃莱娜·贝尔（Hélène Berr），二十一岁，就读索邦大学（Sorbonne University）英语文学系：

一直到今天我才真的有放假的感觉。天气很好，昨天的一场暴雨让空气清新。鸟儿在唱歌，像是保尔·瓦雷里（Paul Valéry）笔下的早晨。从今天开始我要戴上黄星。这些是我目前生活的两面：青春、美好、有趣，就像这个清爽的早晨。另一方面则是这枚黄星所代表的，野蛮、丑恶。[64]

菲利普·朱利安（Philippe Jullian），二十三岁，艺术家，文坛明日之星：

刚看完陀思妥耶夫斯基的《穷人》（The Poor Folk），觉得自己就像是其中的一个角色。三年前我着迷于普鲁斯特时，也这么觉得。用自身处境来看崇拜的作家的作品，我总会在其中找到自己的影子。我怕再也找不到能让我沉浸于其中的伟大作品。看完巴尔扎克、普鲁斯特、陀思妥也夫斯基，还有英国作家的作品之后，还有什么可以读的呢？……这些可怜的犹太人，衣服上总是粘着黄星，真是难看。[65]

巴黎，1942年6月8日。同样的地点，同样的日期，两本不同的日记，两样情。两位皆出身中产阶级，但贝尔的家世较朱利安显赫：她是巴黎人；他则来自外省波尔多。她的父亲雷蒙·贝尔（Raymond Berr）是个有名的科学家，经营一家颇大的化学公司；他的父亲西穆内

（Simounet）则是位贫穷的退役军人，菲利普觉得脸上无光，因此从了外公的姓氏。外公卡米耶·朱利安（Camille Jullian）是研究高卢人的知名历史学者。菲利普是同性恋，野心勃勃，他的日记里骄傲地描述他和让·谷克多等人共进晚餐的情景。[66]但对埃莱娜来说，美好的傍晚是听贝多芬三重奏，或是和她索邦大学的朋友一起讨论济慈（Keats）的诗。但他们之间最大的不同，却是德国占领者强加在他们身上的：她是犹太人，而他不是。埃莱娜并没有刻意强调自己的犹太人身份。相反的，贝尔一家人对宗教不热衷，她和一般法国人没两样，觉得自己是法国人更胜于是犹太人。在1943年12月31日的日记中，她写道：

当我使用“犹太人”这个字眼时，我其实是言不由衷的。因为对我来说，并没有这种分别。我不觉得自己和别人有什么不一样，我从来没想过自己是另外一群人的成员。这大概就是为什么我觉得这么难熬，因为我根本不懂这是怎么一回事。

她所指的煎熬，包括每天遭受到的羞辱，随时担心会被流放、凌迟，甚至虐死，眼睁睁地看着自己的父亲被拖往集中营（因为他没把黄色的大卫之星缝在西装上，而是用别针固定），母亲们被迫和自己的孩子们分离，亲朋好友无故失踪。朱利安的日记里没有这些。这并不是说他是纳粹同路人，而是他把注意力放在别的事情上。

他在1943年12月写道：

今天是星期一。［我朋友］克勒里斯和格雷迪回到巴黎，打扮得光鲜亮丽。和格雷迪夫人共进午餐，一切都非常“自然”……我去店里找到了印有我的版画的李尔克（Rilke）诗集，整体来说我蛮失望的。不过他们的质感很好，我开心大叫。

读着朱利安的日记，读者们大概以为战时的巴黎生活和承平时期相去不远。他很少提到德国人。虽然粮食短缺，但一位关系良好的年轻艺术家，总是能够参加菜色颇丰的晚宴。

虽说朱利安并不能代表广大的法国民众，但大体而言，对那些没有佩戴黄星的人来说，的确是可以无视贝尔家族受到的折磨，日子照过。

和纳粹占领下的其他欧洲都市不同，纳粹占领政府刻意要让巴黎的生活看起来一切照旧。法国名义上是由维希（Vichy）政府统治，而德国的官方政策是尽量鼓励艺文活动，只要他们不和德国立场有所冲突。他们派遣对法国友善的管理者，如德国“大使”奥托·阿贝茨（Otto Abetz），到巴黎大力扶持法国作家和艺术家。赫柏特·冯·卡拉扬（Herbert von Karajan）则在巴黎指挥德国国家剧团（Deutsche Staatsoper）演出。

战争期间谷克多的剧作照样上演。让-保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）和西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）照样出版他们的著作，而德国官员也前往观赏萨特的剧作。德国文宣部的首脑格哈德·黑勒（Gerhard Heller）则大力扶持作家阿尔贝·加缪（Albert Camus）。在德国监控下，法国电影蓬勃发展。萨特和加缪也为反抗军发声。和纳粹合作的法国人日子就更好过了。正如同罗伯特·帕克斯顿（Robert Paxton）在《合作与反抗》（*Collaboration and Resistance*）中所言，对这些人来说，“德军占领期间的巴黎生活是多么甜蜜美好”。[67]

有极少数人从一开始就抵抗德国政权。有些笃信宗教，有些是戴高乐的死忠支持者，有些是坚定的左派分子，有些则是无法忍受被动不反抗的人。[68]艺术史学者阿涅丝·安贝尔（Agnès Humbert）并没有笃信宗教，但她恰巧符合后面三种人。她和人类博物馆（Musée de l'Homme）的同事组织了法国第一个反抗团体，成员包括诗人让·卡苏（Jean Cassou）[I]。她那扣人心弦的战时回忆录在2008年首次以英文出版[69]，是在战后以札记形式重组写成的。她忆起1940年8月和卡苏的一段对话：

我脱口说出来意。我说，我要是不能做点什么，或是表达我的感受，真的觉得要发疯了。卡苏坦言，他也有同感，和我一样害怕。唯一的解决之道是我们一起行动，和十个想法相同的同志联合起来，人不用多……我那时并没有多考虑我们的行动会有什么实质效果，只要能让我们保持理智，就算是成功了。

1941年，安贝尔与组织里大部分的成员都被逮捕，其中大多数都没能熬过德国监狱和劳动营。安贝尔抱持着左派理想的使命感，非常勇敢。当时完全没有德国会战败的迹象，她的行动对绝大多数努力让日子照旧的法国人来说，大概非常不切实际。德国人刻意对巴黎实行宽松政策（只适用于非犹太人），在华沙及明斯克（Minsk）则相对严厉许

多。此时被动接受宽松政策或许不是最有尊严的做法，但至少可以理解。

戴高乐将军在1944年凯旋回到法国。他告诉同胞们，天底下只有一个“不朽的法国”，而所有的爱国志士都已起身反抗纳粹侵略者。戴高乐因为这些言论受到热烈欢迎，但其实这都只是神话。复杂的真相要等到美国史学家罗伯特·帕克斯顿发表许多关于维希政府的研究之后，才慢慢浮出水面。今天多数法国人已明白当年的合作、妥协及英雄式的反抗，并不如原本所认为的太平无事，但当谈到战时巴黎表面上的承平景况，却还是让人感到震惊。

法国摄影师安德烈·祖卡（André Zucca）并不是个纳粹分子，但他对德国却也不特别觉得有敌意。史学家让——皮埃尔·阿泽马（Jean-Pierre Azéma）在祖卡让人动容的摄影集《德军占领之下的巴黎人》（*Les Parisiens sous l'Occupation*）[70]的前言中写道，祖卡“实在称不上是对犹太人友善的最佳表率”。祖卡只是想要延续他在战前的生活，让自己的作品刊登在最好的杂志上。而当时刊登最先进的德国阿格法彩色摄影技术（Agfacolor）照片的杂志，恰好是德国的宣传杂志《讯号》（*Signal*）。去年，这些世人已遗忘的照片在巴黎市历史图书馆（Bibliothèque Historique de la Ville de Paris）展出时，媒体反应相当不悦。这些“赞扬占领者”“强调被占领国家的美好生活”的照片，怎么能够“不经任何解释”就展出呢？

或许展出单位是该多附上一些说明，但这些照片确实对许多事情避而不谈。我们没有看到任何人群集结的场景。唯一看到的是一个非常模糊的影像，一个佩戴黄星的女子走在里沃利街（rue de Rivoli）上。没有杂货店货架半缺货、店前仍大排长龙的照片。犹太人在被用运送牲畜的火车运往东方前，暂时被关在巴黎附近环境肮脏的德朗西（Drancy）集中营，而这里自然也没有这个集中营的照片。但祖卡那运用当时高阶阿格法彩色底片拍出的照片里，仍然透露许多讯息。对现代观者来说，这些照片特别令人不舒服，因为它们故意刻画出一切如常的气氛，当许多恐怖的事情正在街坊角落发生时，日子仍然照旧。

我们看到老太太们在皇家宫殿（Palais-Royal）的花园里打毛线。我们看到香榭丽舍大道上的咖啡馆内，挤满了穿戴整齐、啜饮着餐前酒的巴黎人。我们看到年轻人泡在塞纳——马恩省河里。我们在珑骧（Longchamp）赛马场内，看见打扮入时的仕女，戴着精致的帽子（当时正是1943年8月，是犹太人被大批撤离的尖峰时刻）。街道异常的冷

清，不见车辆，而穿着制服的德国男男女女不时出现，喝着咖啡，走进地铁站，在军乐团中演奏，向凯旋门附近看不见的士兵敬礼。不过这些照片给人的整体印象，仍然是一个民族过着法国人所谓的“尽量撑下去”（se débrouiller）的生活。

* * *

我们或许不愿意承认，但对一些法国男女来说，德军的占领行动其实为他们创造了新契机。很明显的，那些“合作者”的日子确实很好过。但帕特里克·比松（Patrick Buisson）近日出版的两册新书的第二册《1940—1945情色的年代》（*1940–1945 Années érotiques*）却揭露了巴黎占领期间令人震撼的一面。许多法国女性在为数众多的德国军人身上找到宣泄的出口，包括不愿受到传统中产阶级权威束缚的年轻女性，对浪漫爱情故事仍心生向往的老小姐、寡妇、单身女性和婚姻不幸的妇女等。[71]比松并不是要我们赞扬这数以万计进行“平行合作”的女性，他的目的是要人了解这些女性复杂的动机。

他对那些靠着和德国人的关系，或是靠德国情人往上爬的电影明星、时尚名流、晋升上流社会的人，十分不屑一顾，包括阿列蒂（Arletty）、香奈儿与苏茜·索利多尔（Suzy Solidor）[II]等等。但他对那些在战后报复这些女性的男人也不留情面。男人将这些女性赤裸裸地游街示众，剪掉她们的头发，在她们身上刺上纳粹的标记，让众人对她们谩骂耻笑。比松写道：

> 当德军战败，或是即将战败之时，他们以这些无助的“德国佬婊子”作为新的攻击目标。他们借此展现自己大部分的时候都施展不出的男子气概。

特别是对那些没有生在战时的人而言，从后世的眼光来看，很容易用简单的道德标准评价人在德军占领期间的行为。但若亲自阅读当年法国战时的信函、文件、书籍和照片，如2009年春天纽约图书馆举行的展览，会让人更为谦卑地看待整件事。这些文献在昏暗的灯光下不容易看得清楚，幸好我们有《合作与反抗》一书可供参考。这本书不完全是展览画册，但包含了大部分的展出内容。我们从书中可以看到许多证据，证明时人的勇气、懦弱，以及片面的妥协。这本书帮助我们了解在纳粹政权下生存的艰辛，特别是在巴黎这个刻意维持门面、鼓励妥协的城市

里。

居民想要继续生活，作家想要发表作品，艺术家想要继续画画。在其他纳粹占领的国家里，除了合作或是进行地下活动之外，没有其他选择的余地。正因为在法国有更多的自由，人也面临了更多道德抉择，情况更为复杂。正如帕克斯顿所言：

我们要小心，不要将当年法国作家、编辑和出版社对这些危机的回应，简单地分为“合作”或“反抗”。这是我们后知后觉所建构的框架。

举谷克多为例。他和摄影师祖卡一样，认为自己是“不带政治色彩”的。他认为法国社会自19世纪末起流行的“恐德情结”，不过是一种偏执的表现。但法国法西斯分子却指责他是个堕落的同性恋者，败坏法国道德风气。恶名昭彰的合作者，如皮埃尔·德里厄·拉罗谢勒（Pierre Drieu La Rochelle）以及罗贝尔·布拉西拉什（Robert Brasillach），说他是“犹太化”（enjuivé）分子。而谷克多则瞧不起维希政府，说他们是一帮“犯罪集团”。[72]

然而另一方面，谷克多却也经常出没德国文艺沙龙，和颇有文化涵养的德国官员，如作家恩斯特·容格尔，在美心（Maxim）用餐，他也大为赞赏希特勒最喜爱的雕塑家阿尔诺·布雷克尔（Arno Breker）的大理石雕像，展现雅利安男性气概。他声称，艺术家的情谊比粗俗的爱国情操表现更可贵。谷克多在战前即已结识布雷克尔，对他来说，赞美布雷克尔正是对他所谓心胸狭窄的大法国主义的一种反抗。除此之外，谷克多热爱派对。而在里尔街（rue de Lille）上的德国学院（German Institute）所举办的派对总是排场奢华，即便许多与宴者风评不佳。

另一方面，谷克多并没有反犹情结。他尽一切努力营救身陷德朗西集中营的诗人朋友马克斯·雅各布（Max Jacob），可惜没有成功。雅各布在1944年死于集中营。努力经营和容格尔、布雷克尔和德国学院主任卡尔·埃普坦（Karl Epting）等人的关系，这也有其他好处。有了他们的支持，就可以避免激进的法国纳粹分子的干预。为谷克多写传的克劳德·阿诺（Claude Arnaud）说：“1941年春天，极端主义的媒体开始攻击谷克多，布雷克尔‘主动’告诉他，‘紧急状况时，有直接和柏林联络的特殊管道’。”

谷克多和年轻艺术家菲利普·朱利安一样，并不能代表在纳粹统治下的多数法国民众。但就像他大多数的同胞一样，他只是在努力求生存。他既不是英雄，也不是什么卑劣之人，他不过是去适应艰困的环境。其实，仅仅是想要继续从事写作、拍电影或写诗，虽然也带了点纵情私欲的成分，本身也是一种反抗的表现。阿尔诺关于这段时期的研究向来被认为是十分细致的，他说这是法国艺术家和演艺圈人士在德军进驻巴黎之后最普遍或许也是最能自圆其说的态度：

戏院及夜总会得重新开张，让德国人知道法式生活是坚毅甚至是优越的。他们继续读诗、剧院上演悲剧、开怀大笑，让德国人知道法国人没有被击垮。继续保持热情、写作、跳舞、表演，以盖过行军队伍的踏步声，证明生命的力量远胜于死亡的军队。

就算并不是所有的法国艺术家都抱持这样的态度，至少谷克多的确是如此相信。然而他十分努力地试着在这非常时期过着正常的艺术家生活，即便以他的标准来看，某些方面战时艺术家们的生活也显得奇怪。他在战时最喜欢去的一个地方是在维尔茹斯特街（rue Villejust）上的妓院克莱贝尔之星（L'Étoile de Kléber）。老板比伊夫人（Madame Billy）交游广阔，歌星伊迪丝·琵雅芙（Edith Piaf）曾在她那儿住过一段时间，电影演员米歇尔·西蒙（Michel Simon）以及莫里斯·切瓦力亚（Maurice Chevalier）是她的常客，女演员密斯丹格苔（Mistinguett）则和她养的小白脸经常泡在一块儿。他们经常有好玩的对话。琵雅芙经常献唱，换取晚餐。从黑市买来的食物味道鲜美。对谷克多而言，这是艰困时刻的避难所。

不只是谷克多及他艺术圈的朋友，德国官员（当然他们总是换上整齐的平民衣裳）也是常客，就连德国秘密警察，也因为刑讯室就在附近洛里斯东街（rue Lauriston）上，而不时造访。假如这个组合还不够奇怪的话，甚至法国反抗军也常是比伊夫人的座上宾。偶尔也会有不愉快的状况，譬如说德国警察认为有犹太人混杂其中，这时候所有的法国来客都得脱裤子接受检查。作家罗歇·珀雷菲特（Roger Peurefitte）说，此举让在场男性群情激愤，只有谷克多非常享受这个过程。

这些在克莱贝尔之星发生的场景与一般情况相去甚远，但和祖卡的照片一样，它们透露了战时巴黎的某个面向，这在其他遭纳粹占领的欧洲城市是难以想象的。有些人可能会认为，艺文人士如萨特和谷克多等

人，继续出版书籍、上演剧作、拍摄电影等，并没有真的反抗德国统治，反而是一种合作妥协，因为他们帮助德国维持一切如常的门面。但正如同帕克斯顿及其他人所指出的，这中间有非常多灰色地带，包括个人交情凌驾政治原则之上，反抗行动交杂着各种妥协。举例来说，加缪的作品是由与德国妥协合作的出版社伽利玛（Gallimard）出版，但他同时也是地下反抗杂志《战斗》（*Combat*）的编辑。

* * *

但对埃莱娜·贝尔来说，一切都非常明确。身为一个犹太人，她本人或许并不觉得和其他人有所不同，但她的感受对她的敌人来说无关紧要。对她来说，除非情况变得非常糟糕，努力让日子一如往常，就是在维护她的个人尊严。维希政府在1942年颁布新法，让她没办法继续攻读教师资格考试（agrégation），但她仍继续写关于济慈的希腊主义的博士论文。命运更捉弄人的，是她坚持不愿离开故乡巴黎。当时有关当局告诉她的家人，只要她们愿意搬出巴黎，就会将她父亲从德朗西集中营释放。她在1942年7月2日的日记中写道，离开就代表“放弃了尊严”，逃走就代表失败。这也是为什么她认为“锡安犹太复国运动”不值一提，因为这些人“十分不智地中了德国人的圈套”。唯一有尊严的做法是反抗，逃走代表“我没有和其他法国人站在同一阵线”。

许多人好心劝说贝尔一家逃走，但埃莱娜认为“这些人不明白，我们和他们一样，觉得离开这里就像离开家园。他们不了解我们内心的想法，觉得我们注定就是要被流放”。在所受到的各种羞辱中，这大概是她感受最深的一项：即便是对她心无敌意的法国同胞，也认为她的血统让她和他们不一样。仅仅是因为犹太人身份而和这个社会隔离，经历各种折磨，对她来说这不但残酷，更是莫名其妙。若是她对这件事让步，就是一种懦弱的表现。

不过同时这种欲加之罪却也让犹太人更为团结。1942年犹太人被强迫佩戴黄星，她觉得这真是野蛮，当下的第一反应就是拒绝。但在1942年6月4日，她有了不一样的想法：“现在我觉得和那些佩戴黄星的人比起来，不佩戴才是懦弱的表现。”她接着说：“假如我真的要佩戴黄星的话，我一定要让自己非常优雅、有尊严，让大家看到。任何最勇敢的行为我都愿意做。今天晚上，我相信佩戴黄星才是真正的勇敢。”

其实，埃莱娜是少数从一开始就反抗的勇士。她在1941年加入一个帮助犹太小孩不被强制驱逐出境的组织。尽管她自身家庭处境日益艰

困，但她很快就明白，人性可以多么残忍：一位母亲被拖往集中营，只因为她六岁的孩子没有佩戴黄星；1942年7月，一万五千名犹太人在被解送至死亡集中营之前，被关在巴黎自行车竞技场里五天，没水、没电、没厕所、没食物。[73]朱利安的日记中，至少在正式发行的版本中，完全没有提到这个恶名昭彰的事件。

埃莱娜总是在担心亲朋好友的安危，也操心她暗中照顾的孩子们。她有时候也很渴望过过正常人的生活，就算是短短几分钟也好。1942年9月7日，她来到大学的图书馆：

我好像是来自另一个不一样的世界。我碰到了安德烈·布泰洛、艾琳·格里芬，还有珍妮。我们一起去了奥德翁街（rue de l'Odèon），然后去了克林西克（Klincksieck）的书店，又去了比德（Budé）的书店。[III]然后我们一起回到我家，和丹尼丝一起喝茶，听舒曼的钢琴协奏曲和莫扎特的交响曲。

这些让人想起昔日生活的时光愈来愈少了。到了1943年，那些被当局迫害的人，以及被认为没有威胁的人，两者的待遇、生活变得天差地远。但她并非因为反抗者及妥协者之间的差别而不安。埃莱娜感受最深的，是她周围那些衣冠楚楚的人所投以漠然的眼神与高高在上的态度。让她最难以置信的，是大家竟然对问题视而不见，这也是她决定要写日记的原因。1943年10月10日，她写道：

每一分、每一秒，我痛苦地体认到，其他同胞不知道，甚至不愿意去想别人所受的折磨，而这正是他们其中某些人造成的。而我仍然咬着牙，努力说出事情的真相。因为这是责任，这大概也是我唯一能做到的。

一星期之后，埃莱娜和一位学生时代的好友一起走到地铁站，朋友不是犹太人，“生活在一个和我们完全不同的世界！”这位名叫布雷纳尔（Breynaert）的朋友，刚从安纳西湖（Lake Annecy）度假回来。埃莱娜坚持不去忌妒这些朋友，也不费心让他们明白为何自己表现得如此无动于衷。她不想要被怜悯。但是她写道：“看到他们和我们差这么多，我非常痛苦。在米拉波桥（pont Mirabeau）上时，他说：‘你不会怀念晚

上可以出去的日子吗？’我的天哪！他以为我们是因为这些事情在抗议吗？”

这本日记读来让人心情低落，不仅是因为我们知道作者正步向死亡，更是因为在她写作的当下，她大概也知道自己将来的命运。1943年10月27日，埃莱娜以英文摘录了一段济慈的诗：

这只活生生的手，温暖而健康
会将东西紧紧抓牢，若，变冷了
在冰冷无声的坟墓里，
日日绕着你阴魂不散，夜夜让你在梦中颤抖，
这时候，你会希望你的心不再淌血……

她并不想要她的手变得冰冷。没有人能够想象自己死亡的那一刻。埃莱娜仍然希望她能活着再见到她挚爱的未婚夫，一位名叫让·莫拉维茨基（Jean Morawiecki）的哲学系学生。他逃到西班牙，加入了在北非的自由法国（Free French）军队。万一她被强制驱离了，她指定莫拉维茨基为她日记的保管人。一直到战后，莫拉维茨基才从贝尔家的厨娘安德烈·巴迪奥（Andrée Bardiau）手中拿到这本日记。

埃莱娜和父母亲终于在1944年3月8日早上7点被逮捕。27日，也是埃莱娜二十三岁生日当天，他们被推上运送牲畜的火车，来到奥斯维辛。她的母亲在4月死于毒气室，父亲死于同年9月。埃莱娜为集中营里面的伙伴打气，哼着《布兰登堡协奏曲》以及弗兰克（César Franck）的《小提琴与钢琴奏鸣曲》，依旧余音绕梁。

3月22日，朱利安在他的日记里写道：

我在乡下享受了二十天快乐的时光，都不想回巴黎了。在这里成天都有一堆扰人的事。各种突袭逮捕行动让人神经紧张，很怕被遣送到德国。一切都充满了不确定性，没有英雄气概的人大概只能发抖了。

巴黎在1944年8月25日重获自由。朱利安很高兴德国占领终于结束了。但在10月2日他写道：

巴黎或许更自由了，但也让人不自在。星期天的瓦格朗街上，有更多女士打扮光鲜，对美国人投怀送抱，比当年对德国人还夸张。在埃图瓦勒地铁站粗俗、淫荡的气氛，让人汗颜；召开各种愚蠢的会议，简直浪费时间、浪费生命。

那时埃莱娜仍在奥斯维辛。11月她被转送到德国贝尔根——贝尔森集中营。1945年4月10日，就在英国和加拿大军队解放集中营的前五天，埃莱娜患了严重伤寒，再也没有力气下床。一名守卫因而对她拳打脚踢，直到她断气。

数以百万人死于这场战争，许多人不得善终。从战后至今，又有数百万人死亡。读着这位与众不同的年轻女子内心深处的想法，让我们明白失去这些宝贵生命的残酷真相。她的日记中其中一段让我印象深刻。这是在1943年10月25日。想到她的未婚夫回来时，她可能已经不在了，埃莱娜的焦虑完全盘据了她的思绪：

其实，我没那么害怕，因为我对可能要发生在我身上的事，并不恐惧。我觉得我可以承受，因为我已经承担很多困难的事，我也不是面对挑战就退缩的人。但我真正怕的是，美梦也许不会成真，永远不会实现。我不怕我即将要面对的，只怕美好的事物只存在于梦中。

I 让·卡苏是作家、诗人、艺术评论家，并担任法国国立现代艺术美术馆的第一任主任。

II 阿列蒂为法国演员、歌手、时尚模特儿，曾出演法国版《欲望号街车》（A Streetcar Named Desire）女主角和多部马塞尔·卡尔内（Marcel Carné）导演的诗意现实主义电影，二战期间曾与一位德国军官相恋。苏茜·索利多尔则是法国歌手、演员，当代知名画家如毕加索、乔治·布拉克（Georges Braque）、塔玛拉·德·兰陂卡（Tamara de Lempicka）等皆曾以她为画作主角，纳粹占领法国期间，她经营的夜总会深受德国军官欢迎。

III 克林西克为法国最古老的社会科学出版社，成立于1842年。比德的书店应指出版希腊文和拉丁文文献的《比德丛书》（Collection Budé）的美文出版社（Les Belles Lettres）的书店。

九　扭曲的纪录片艺术

宣传的目的……不是要客观呈现事实真相，特别是那些对敌人有利的真相，更不要以学术般的公正态度呈现给大众。宣传是要为我们的利益服务，永远如此，绝不妥协。

——阿道夫·希特勒《我的奋斗》

所有的政府都会进行宣传。但极权政府和民主政府之间的不同，是前者垄断了真相的话语权，没有人可以挑战它所建构的真相。不论是发生在过去、现在或未来的事件，都只有统治者的说法算数。这也就是为什么从政治的角度来说，在极权社会中，“宣传”（propaganda）一词并不背负恶名，是故纳粹德国有个“国民教育与宣传部”（Ministry of Volk Enlightenment and Propaganda），苏联则有“宣传鼓动部”（Department for Agitation and Propaganda）。

即便在民主国家，认为统治者应强迫大众接受他们所宣传的真相的，也大有人在，少说也能激励人心。一位美国政府高层（可能是卡尔·罗夫［Karl Rove］）[I] 说得好，“我们（小布什政府）创造我们自己的真相”。[74]民主政府和政党照理说不应该专断控制真相，我们预期到了政治家的党派偏见，而他们可以试图说服大家相信他们。但“宣传”一词却有许多负面意涵，有强迫或是公开说谎的意味，因此必须冒充为“新闻”“信息”或是“娱乐”（如电影《北非谍影》［*Casablanca*］和《忠勇之家》［*Mrs. Miniver*］）。美国政府在二次大战时期的宣传部门叫作“战争信息部”（Office of War Information），而上一次伊拉克战争期间，也有几个神话般英勇的事迹被当作新闻来报道。

我并不是在比较两种政府谁比较有德。在民主政体中，人们也会因为揭发官方的谎言而被逮捕，但发生的概率比在独裁政权下少。在独裁

政权下揭露真相或是怀疑政府的人，下场通常比入监服刑还惨。[75]我也不是反对政府提倡某些讯息，这在非常时期要动员群众时是十分必要的（如对抗纳粹德国）。或许在民主社会中，包装宣传是一种必要之恶，但无论在任何情况下，我们都不应容忍虚构情节渗入新闻内容中。

有些宣传不只是出于善意，本身也可能是确实发生过的。那我们还能称这为“宣传”吗？假如是出于善意，那我们还会称它是“宣传”吗？假如它本身是一件好的艺术作品（如教会、国王或古巴共产党所委托拍摄的照片），那我们还会在乎是为谁宣传吗？两部精彩的纪录片提出了类似的问题。一部是重建1948年美国政府试图合理化纽伦堡大审的影片，另一部则是纳粹变态邪恶的宣传影片，摄于1942年，未完成，也从未公开放映。这两部旧片的艺术成就并不高，但是《未完成的电影》（*A Film Unfinished*）却是一部非常杰出的作品，记录了纳粹拍摄宣传影片的过程。

＊＊＊

《纽伦堡：记取教训》（*Nuremberg: Its Lesson for Today*）是由知名导演约翰·福特（John Ford）所领军的战略情报局（Office of Strategic Services）其中一个特别制片单位所提议的。福特的同事包括海军上尉巴德·舒尔伯格（Budd Schulberg，他之后又写了《码头风云》［*On the Waterfront*］等剧本）与其胞弟、海军陆战队中士斯图尔特·舒尔伯格（Stuart Schulberg）。原本的构想是要整理编辑一份关于第三帝国的影像证据，以供美国在纽伦堡的法官罗伯特·杰克逊（Robert H. Jackson）参考。他们取材的范围包括纳粹宣传影片、新闻短片、私人影片等任何德国人在战争结束之际没有摧毁、可供影片使用的材料。

他们从中剪辑出了三部影片。其中《纳粹计划》（*The Nazi Plan*）以及《纳粹集中营》（*Nazi Concentration Camps*）两部片，在法院审理时放映。第三部影片《纽伦堡：记取教训》则是由为小罗斯福总统的新政（New Deal）写过纪录片剧本的佩尔·洛伦茨（Pare Lorentz）担任制作人，斯图尔特·舒尔伯格执导。这部影片当年只有德国观众看过，最近则由斯图尔特的女儿桑德拉（Sandra）及乔舒亚·瓦莱茨基（Joshua Waletzky）重新修复至相当不错的水平。新的修复之作除了原本让德国观众看到的影片之外，另外加入了陆军通信兵在案件审理的法庭现场所拍摄的片段。影片一开始是杰克逊法官开庭致辞，他说，这个审判可以让“和平得到保障”，“教那些打算发动侵略战争的人，不要轻举妄动”。

任何熟悉纳粹历史的人，对影片大部分的内容会感到很熟悉：军队游行、演讲、闪电战，以及贝尔森集中营里尸体被丢到巨大乱葬岗里的残酷景象。其中最不寻常的片段，是其中唯一一段不是在纽伦堡法庭中拍摄的影像：一辆车将一氧化碳废气排入一个密不透风的房间。这是由一位德国秘密警察指挥官所拍摄的，他用这种简易的毒气室杀害犹太人以及精神病患。

修复这部1948年的纪录片，本身就是一项了不起的成就。原本的影片只剩下德文配音。修复师必须将法庭上的证词录音，从留声机圆筒上转录出来，再和屏幕上的影像做同步校对。作曲家约翰·卡利弗拉（John Califra）则是从原配乐作曲家汉斯—奥托·博格曼（Hans-Otto Borgmann）潦草写下的音符中，重新创作了配乐。奇怪的是，博格曼从前也为纳粹宣传电影创作配乐，如《机智的希特勒的青年》（*Hitlerjunge Quex*，1933）。

毫无疑问的，这部历史纪录片可以让后人了解第三帝国面貌。但舒尔伯格影片的有趣之处，是让我们看到制作这部影片时代的氛围：当时刚结束纳粹战犯的审判，因此片中洋溢着让世界美好、公平正义的氛围；距离冷战开始还有一小段时间，所以冷战期间精明务实的气氛尚未出现。《纽伦堡：记取教训》是一部宣传影片，但从一开始，各方对这部影片宣传的目的便争论不休。这些争论反映出美国政府官僚体系的内斗，以及在战后新的世界秩序中，各种不同的政治角力。

罗伯特·麦克卢尔（Robert A. McClure）是美国军事政府的信息控制处（Information Control Division）主管，他认为要利用这部影片给德国人一次教训。这也是同盟国占领政府“去纳粹化”行动的一部分；其他做法包括强迫德国民众参观集中营，亲眼看见他们国家的所作所为。不过，影片制作人佩尔·洛伦茨对这部影片的期望却更为高远，而杰克逊法官及位于首都华盛顿的战争部也抱持类似的看法。他们认为，不只当代人要记取教训，全人类都应该学习不重蹈覆辙。这场依据新制定的法律而开庭的大审判，本身就是一场道德教训，用正义的光芒照亮通往未来的康庄大道，而根据舒尔伯格和洛伦茨的认知，这部电影是要来彰显这个目的。

就短期而言，战争部希望全人类记取教训的想法很快取得优势。尽管麦克卢尔和在德国的军事政府努力争取，写了好几个不同的剧本，对审判少有着墨并强调纳粹的罪行，希望可以拍成不同的电影，但最后是洛伦茨和舒尔伯格的版本胜出。这部影片按照纽伦堡起诉书条文分成如

下几个部分：战争罪、危害人类罪以及危害和平罪。整部影片就是一份呈堂证供，但却忽略了这些指控是由胜利的一方把战后才制定的法律，强加在战败的一方，法律有效性有待商榷。[76]影片中自然不会包括在进行交叉辩论时，赫尔曼·戈林让杰克逊法官相形见绌的场景；也没提到同盟国犯下的战争罪行，如对一般大众进行恐怖轰炸；更没提到代表斯大林苏联政府的法官，根本没有资格参与裁决或指控他人违反危害人类罪。代表苏联的主要法官是约纳·尼基特谢科（Iona Nikitcheko），20世纪30年代斯大林在铲除异己时，其中几个最不人道的案子就是由他判决的。他也告诉在纽伦堡的其他法官，要公正审理这些案子根本是不可能的。但在任何一个环节上质疑纽伦堡大审，都和影片当初拍摄的目的相违。

既然这部电影意在向全人类传达普世讯息，最初的构想是要在美国及世界各地发行，然而杰克逊法官却有所迟疑。虽说这部电影的讯息和他的想法完全相符，他却担心一些不明就里的观众，或许会认同影片中拍摄手法高明、令人信服的纳粹宣传影片片段。“除非，”他说，“观众被告知，其中许多说法根本经不起考验。这些影片是当时用来赞扬希特勒的宣传片。”[77]现在的观众多半对这段历史有所了解，不会有杰克逊法官所担心的问题。不过当年杰克逊仔细地将片子剪辑过，以免对美国观众造成反效果。

只是当年的美国观众从来没有机会看到这部电影，德国人则是在1948—1949年蜂拥至戏院观赏。不久之后冷战开始，苏联红军进驻柏林，马歇尔计划加紧脚步进行，共产党取代德国，成了美国的头号敌人。这时候强调纳粹罪行、增加美国人对德国人的敌意，并非明智之举。美国官方高层不再热衷审判战犯。因此就中程来看，原本驻德国的军事政府所主张，要利用这部电影使德国人学到教训的想法，因为政权更迭而胜出。

但现在冷战已经结束，这部影片终于可以回归到最初的目的，历经一番曲折，增添历史意味。影片制作完成时，审判仍在进行中，对犹太人的迫害与赶尽杀绝是纳粹战争罪行之一，却不是唯一的重点。此时，安妮·弗兰克的日记尚未出版，纳粹指挥官阿道夫·艾希曼（Adolf Eichmann）尚未在以色列公开受审，“犹太大屠杀”（Holocaust）尚未成为现代史上罪恶的象征，这个词甚至尚未被使用。这部影片的主要目的，是要警告世人侵略性战争的可怕。今天犹太大屠杀是许多美国人最熟知的事件，甚至关于第二次世界大战的历史，也只知道犹太大屠杀的

相关细节，因此《纽伦堡：记取教训》传达的主要是种族歧视的祸害。这不见得是件坏事。这不过说明了随着物换星移，我们从历史中可以学到不同的功课，往往和当初人所设想的大不相同。

＊＊＊

1948年秋天，巴德·舒尔伯格来到苏联红军占领下的巴贝尔斯堡（Babelsberg），在著名的德国乌法电影公司（Universum Film AG）内，找到两盘华沙犹太人隔离区的电影胶卷。这些电影胶卷，和约莫十年后在东德所发现的其他胶卷，推测都是纳粹政府1942年未完成的电影《犹太隔离区》（*Das Ghetto*）的片段。华沙隔离区的面积只占了整个城市不到百分之三，却住了四十五万名犹太人。他们挤在肮脏的房间里，经常没水、没暖气、没有化粪池。整个隔离区在1943年4月被解散前，已有十万人因饥饿和疾病葬身于此。这部影片原本当然也是作为宣传用。20世纪60年代时，在调查一位负责“犹太住宅区”的德国党卫队军官时，拍摄这部影片的其中一位德国摄影师维利·维斯特（Willy Wist）出庭做证。他说：“我们当然知道这部影片是要拿来宣传的。”但他宣称不知道宣传的目的。既然这部影片未完成，真正的目的就无从得知了。

从90年代后期所发现的《犹太隔离区》胶卷中，我们可以看出这部“纪录片”的许多场景都是事前演练过的。底片中，穿戴整齐的犹太人被要求一次又一次地走过大街，无视于两旁垂死羸弱的身躯；犹太警察挥着棍子驱散群众。从餐厅外取景，高级餐厅内一位身材丰腴的年轻女子担任服务生，周围尽是精心挑选过的犹太临时演员，只顾着跳舞、吃大餐，无视于餐厅外瘦得只剩皮包骨的乞丐。穿着高级皮草的绅士们伫立街头，一旁的人衣衫褴褛。他们强迫男男女女脱光衣服，在一项宗教仪式性的沐浴中跳上跳下，镜头下的人满脸惊恐。[78]犹太委员会（Jewish Council）的领袖亚当·切尔尼亚库夫（Adam Czerniaków）则在他的日记中描述纳粹电影制作团队在他的公寓里排演这些场景，一位饰演他的演员和身穿犹太教正统派服装的演员，演出他们开会的样子。

这些底片也包括了一些骇人的场景，而我们现在知道，这在隔离区是家常便饭：警察强迫啜泣的孩子从破烂不堪的衣服里抖出一点食物，只剩皮包骨的尸骸成堆地叠在乱葬岗里。影片中几乎不见德国人，但我们可以从镜头里瞥见匆匆经过的德国人，脸上满是惊恐和嫌恶。拍片过程持续了三十天。拍摄一结束，切尔尼亚库夫马上接到命令，要他列出一张遣送至集中营的名单。清单上的人几乎没有人幸存。切尔尼亚库夫知道这些人接下来的命运会是什么，于是吞下氰化物自尽。

我们至今仍不清楚纳粹为什么要制作这部影片，何以半途而废。把自己犯下的罪行拿来当宣传，就算是对纳粹来说，也是十分乖张的行为。或许德国人想要让世人相信，“犹太住宅区”内情况会这么糟糕，都是犹太人自己的错。特别是那些有钱的犹太人、残酷的领导者和残暴的隔离区警察。假如连犹太人都视自己的同胞是“劣等人种”（Untermenschen），那么纳粹自然有权力把这些人从世间扫除。影片要传达的信息大意如此。但为什么他们觉得有必要重申自己的正当性？到底为什么想要让人知道隔离区的恐怖景象？

这有可能是他们在将犹太人处死之前，有计划地羞辱这些受害者的方式之一。大规模屠杀经常都是用这种方式开场的：塞尔维亚人在波斯尼亚集体强暴妇女，1947年印巴分治时印度教徒和穆斯林的恐怖相残，以及在柬埔寨、卢旺达等等许多地方的屠杀。这种在杀害受害者前加以羞辱的作为，或许反驳了这些加害者是天生具有“终结其他种族”的心态。[79]相反的，这或许显示人必须先突破某些心理障碍，才能主动将其他人类杀害。他们首先必须摧毁受害者的尊严，贬低践踏直至非人为止。这部电影最初可能是抱持这样的心态。我们知道德国人把华沙犹太隔离区当作动物园，好奇者甚至可以报名特别参观行程，从鞭打凄惨的受害者中取乐。[80]住在华沙犹太隔离区的犹太人来自各种阶级、各种国籍，有些原本是德国公民。当受害者在文化上、背景上愈是与加害者相似时，加害者就更需要贬损他们的尊严。这或许就是为什么内战总是特别残酷。

雅尔·赫尔松斯基（Yael Hersonski）的《未完成的电影》的优点是她没把任何答案强加于观众。她承认她并不知道纳粹拍摄、制作这部电影时，到底在想什么。她的目的不是要做出政治或道德宣言，虽说修复这部影片的灵感有部分是来自政治观点。赫尔松斯基，这位三十多岁的以色列人，抱着其他的想法，这涉及了电影的本质、在场见证和记录真相的一面，还有这些对电影制作人、观众所产生的影响。她说：

我所感兴趣的，是德国人如何记录他们自己的罪行。我之所以对这感兴趣，是因为在电影界有这样的陈腔滥调，认为拍电影应该要像是在观察事物一样，像个偷窥狂，但其实不是偷窥，而是站在那边，盯着发生的场景看。[81]

在成长过程中，她看过许多犹太大屠杀的电影和照片，她担心我们已经对这些恐怖的影像麻木不仁了。她说：“我们远远地看着这些黑白历史影像，当作是单纯的插图、（据说）客观的纪录，好像镜头背后都没人操控一样。”她非常有技巧地显示出，我们对事物的认知是非常主观的。她用几个非常不同的观点来诠释同一段影片：一个观点是参与的摄影师维斯特在法庭留下的证词，由演员代为念出（维斯特死于1999年）；另一个观点则是让现居以色列的几位大屠杀幸存者观看这部影片，过程中当影像（或是回忆）太过痛苦时，他们用手遮住双眼。他们的感言和隔离区日记的片段，包括切尔尼亚库夫的日记，都剪辑在一起。

这位长得有点像猫头鹰、戴着眼镜的德国摄影师，不像是个刻意撒谎的人，却更像是刻意忘记一切、好让日子可以继续过下去的人。他的影像突然出现在隔离区街道的镜头里，不像是刻意安排的。他说这个经历让他“崩溃”，之后他便尽量和这件事保持距离；他知道隔离区里“糟糕的生活条件”，但不知道官方对犹太人最终命运的安排。他斩钉截铁地说，即便是犹太人自己都不知道；只是他和片中犹太人熟识的机会可说是微乎其微。当访问谈及他虐待犹太人，如拍摄在净身仪式中，强迫犹太人裸体、互相羞辱等情事时，他便顾左右而言他，谈起在昏暗的灯光下拍片有多困难等技术性问题。

幸存者则是由赫尔松斯基拍摄的。他们大多沉默、惊恐地盯着那些影像。其中一位说，她在人群里认出了自己的母亲。还有一位女性说，她从小在隔离区长大，这类事情她看了很多，不大会影响到她的心情。只除了有一回，她被一具尸体绊倒，跌到地上时恰好贴着死人的脸。她还记得当时母亲拿了一小块面包、蘸了点果酱来安慰她，这些食物在当时非常珍贵……说到这儿，她眼眶湿了。等她看到影片中，成堆尸体被当成垃圾倒进一个大洞时，她再也忍不住眼泪，说道：“今天，我是个凡人。今天我可以流泪了。我很高兴我可以哭，感觉自己是个人。”

至于我们这些既不是受害者也和战争罪行无关的观众呢？就某些方面来说，这正是赫尔松斯基的电影所提出的最沉痛的问题。无论我们喜欢与否，这部电影的确让人感受到，我们只是这些罪行的旁观者。但这部电影也提醒我们，人都有犯下不人道罪行的能力，因此必须谨记历史的教训。我记得二十年前在柏林郊外万湖（Wannsee）的一幢别墅里，举办了一次关于犹太大屠杀的展览。就是在这里，1942年1月里的一个寒冷早晨，一群纳粹高层喝着白兰地，拟好一套灭绝犹太人的计划。这

次展览在德国媒体上引发了一场论战。从别墅墙上展示的照片中，我们看到在波兰及立陶宛，吓得发抖、被剥光上衣的女人在刚挖好的坑洞前站成一排，等着被枪决。这些照片是由行刑的德国人拍下作为纪念的，也是在谋杀他们的受害者前所进行的最后一次羞辱。

这些照片现在被拿出来展览合适吗？难道这些女子要再一次被我们的眼光羞辱吗？我们是不是都被迫成为偷窥狂？然而策展人相信，呈现历史留下来的证据，要众人不忘却过去，其重要性之大，尽管有窥视之虞，仍值得冒险一试。赫尔松斯基似乎也抱持着同样的看法。但她巧妙地让见证历史罪恶的两难局面，提升到另一个境界。不过看着过往纳粹的所作所为是一回事，看着现在正在世界各地发生的伤天害理的事，又是另一回事。我们现在透过摄影展、杂志、电影、网络和晚间新闻，都可以看到大规模屠杀等残忍的事件。

赫尔松斯基在谈论她的电影时，清楚指出她的电影和今日世界的关系："当我舒舒服服地坐在我家客厅，看着我家几公里之外的占领区所发生的事，我的道德原则是什么？"她并不是把加沙走廊（Gaza）比拟为华沙犹太隔离区，也不是把以色列人的行为和纳粹大屠杀相提并论。问题的症结是，当我们看着人类受苦受难的影像时，应该要作何反应，特别是就某方面来说，大家都认为我们得为此负责：

眼见着这些事情发生，你可以做些什么？这是个很重要的问题，挥之不去、良心受到折磨的问题，是我们最根本的问题。我想，这是我制作这部电影的主要原因。因为犹太大屠杀的恐怖让人难以置信，不仅挑战人性，也开启了用影像系统化地记录恐怖事件的开端。

赫尔松斯基相信，大量的影像轰炸，已经让我们麻木不仁。也有些人原先这么认为，但之后又改变了看法。[82]当年制作《纽伦堡：记取教训》时没有这个问题，用电影记录残酷罪行才刚开始，视觉太令人震惊。或许这就是当年纳粹没完成《犹太隔离区》这部电影的原因。或许德国观众在看到犹太人受到如此折磨的影像后，会因惊吓过度，而忽略了宣传影片所要传达的信息。希望事情这样解释得通。即便是在这个媒体泛滥的年代，《未完成的电影》所带来的冲击也足以证明，就算没创造一个更好的世界，电影影像也有让人动容的力量。

| 卡尔·罗夫是美国共和党的政治顾问，曾任小布什政府的总统高级顾问，被称为是“布什的大脑”。

十 珍珠港事变之欣喜若狂

小说家山田风太郎（1922—2001）在日本以写神怪故事而闻名。二战爆发前，他是医学院学生，遍读欧洲文学，偏爱法国文学。唐纳德·基恩（Donald Keene）是美国日本研究的权威，他和山田在同一年出生，同样爱好法国文学，不过“山田大概比我读了更多巴尔扎克的作品”。即便是在1945年初，东京被B-29轰炸机炸得面目全非时，山田仍读着梅特林克（Maeterlinck）的《佩莱亚与梅利桑德》（*Pelléas et Mélisande*）。基恩当时在冲绳，背包里放着《费德尔》（*Phèdre*）。因此，“就某些方面来说，”基恩观察到，“我们还蛮像的。”但这位饱读诗书、品位遍及不同文化的日本知识分子，他的日记内容却让人出乎意料。1945年3月10日，他写道：

死一个日本人，拖一个美国人下地狱，但这是不够的。我们每死一个日本人，就要杀掉三个美国人。七个美国人抵两个日本人；十三个抵三个。假如日本人都变成复仇的恶魔，我们就能撑过这场战争。

虽然基恩当年期待日本有朝一日会战败，却从来没有恨过日本人。他试着为山田的嗜血言论辩护，也试图了解自己为何没有这样的恨意：

我没有恨意或许是因为，至少有部分原因是，日本人没有摧毁我住的城市，我也不用担心他们可能会占领我的国家。

他接着说：“投下原子弹这件事，让我受到很大的冲击。”

的确，1945年3月，山田和他的七千万日本同胞眼见自己的国家遭到全面性摧毁。但事情不仅止于此。早在惨烈的战争结束前，山田就坚信，一旦“大和魂”不存，他的国家也将灭亡。他和当时许多日本作家一样（当然不只是日本作家，但我在这边主要讨论文学），对国家民族的未来，有一种胜利式、英雄式、近乎宗教的看法。基恩篇幅不长的杰作《这么美好的国家一定不会灭亡》（*So Lovely a Country Will Never Perish*）正是试图探究这个现象的原因。[83]

为什么在日本有这么多作家和知识分子，在听到日本成功偷袭珍珠港时，表现得喜出望外？而这些人并不全是右派狂热分子。基恩提到了一位杰出的英法文学学者，也是战后首相吉田茂的儿子，吉田健一（1912—1977）。他在战前就读英国剑桥国王学院，旅居伦敦及巴黎，翻译爱伦·坡、波德莱尔、莎士比亚的作品。就在珍珠港事变之后，他写道：

当我们沉浸在荣耀中的同时，除了再一次振奋我们的决心之外，还能做些什么呢？这个决心至关重要，我们每一分、每一秒都应该要思索它的意义……我们无须害怕空袭。英国和美国已经被屏除在我们思想的蓝天之外了。

清澈的蓝天、乌云散去的意象，在珍珠港事变当时的诗及日记中经常出现。原因之一是在中国血战十年陷入低潮，让天空不再清澈。大家的共同感受是，在1941年12月8日，日本终于和真正的敌人面对面了。在中国的战事，依据1937年的日本官方说法是“中国事件”，整体而言给人的感受是不太重视且惺惺作态，对于所有关于解放亚洲的宣传，也不费心掩盖日军在海外行集体屠杀的事实。相比之下，打击“英美野兽”像是个高贵甚至光荣的行为。

这其中也包括了民族情结，一种自己文化不如人的羞耻感。日本知识分子，特别是那些甚为西化的人士，对此感受应该比一般民众更为强烈。20世纪初日本伟大的作家夏目漱石（1867—1916）在1914年曾经告诫他的同胞，日本追随着西方现代化的快速脚步，将会造成集体精神崩溃。到了1941年，日本看来已经集体精神崩溃了。1941年12月9日，战后翻译了《查泰莱夫人的情人》（*Lady Chatterley's Lover*）的诗人兼小说家伊藤整（1905—1969），写道：

这场战争不是政治的延续，也不是政治的表现。这是一场我们在某个阶段必须打的仗，这样我们内心深处才能坚信，大和民族是全世界最优越的民族……我们是所谓的“黄种人”，我们是为了所遭到的歧视而战，来证明这个种族是高人一等的。我们打的这场仗和德国人不一样。他们是在和几个类似的国家争夺各种资源，我们则是为了争取该有的自信。

基恩补充道，伊藤不认为自己是个狂热分子（他对纳粹德国也的确不是十分了解）。从他的文字中，我们看到的是自信心严重不足，羞耻感大到可以为此杀人的地步。就算到了1946年，如同山田一般过度激动地寻求报复的言论，也不是很常见。伊藤和山田都与基恩结为好友，伊藤更在基恩的推荐下，在哥伦比亚大学待了一年。

基恩是在担任美国海军翻译期间，第一次接触到日本军人的战时日记。这些日记一点也称不上是激进，也不特别带有任何理想性。基恩说：

我一边读着这些人描述他们所遇困境的生动文字，一边想着他们可能在写完最后一篇日记后，就死在南太平洋的某处珊瑚礁上。这比我所读过的任何学术性或是大众文学作品，更让我能感觉到和日本人的亲近。

那么他又为什么决定要集中审视著名文坛人士的日记，而放弃这些士兵日记呢？基恩的主要理由很简单，这些文人日记的文笔比士兵日记好多了。“这些不知名的日本人所留下的日记，”他写道，“通常流于反复，因为作者的文采不足以明确地描写他们的经验。”除此之外，他也解释道，没有人可以把一个时代的日记全部看完，所以干脆把焦点放在专业的作家身上。

这牵扯到了基恩没谈到的一个问题：作家和知识分子的言论到底有多少代表性？他们是否不过是用优美的文藻写出和多数人相同的感受？或者他们的感受和看法与大多数“无名氏”日本人差异极大？关于这些问题自然没有完美答案。因为在当时只要有任何非正统的意见，即便是写在日记里，都可能会有严重的后果，我们自然更不可能知道多数人真正的想法。“思想警察”、邻居和闲杂人等，都在悄悄搜寻各种反政府或是

失败主义的言论。

基恩指出了一个十分重要的关键，那就是极端的民族主义不一定源自地方主义，也不一定肇因于对外面世界的不了解。相反的，通常正是那些境外经验最丰富的人，成为战争宣传的狂热支持者。在某些例子中，这可能是出于对西方世界的幻灭：这些崇拜西方文学的理想主义者，在欧洲或是美国亲身经历了社会歧视或漠视。有时也可能是反过来：狂热的日本爱国分子，责怪日本不能够达成那些不切实际的期待。

基恩以诗人及雕塑家高村光太郎（1883—1956）作为遭到歧视的例子。高村钟爱罗丹的作品，曾在巴黎、纽约及伦敦求学，并和陶艺家伯纳德·利奇（Bernard Leach）结为朋友。他写了十分藐视自己日本同胞的诗，简直只能用种族歧视来形容："心胸狭窄、容易自满、视钱如命；像狐狸、像松鼠、像鲫鱼、像桃花鱼、像瓦罐；长得像怪兽一样的日本人！"这首诗出版于1911年。而在1914年，另一首受到利奇启发而写的诗中，则包含了下列诗句："我敬爱我那生为盎格鲁——撒克逊民族的朋友！我的朋友来自那产生了莎士比亚和布莱克（William Blake）的民族……"以及这句："我在巴黎成年。也是在巴黎，我第一次碰触异性的身体；在巴黎，我的灵魂第一次得到解放……"[84]

然而即便是在这样的赞美中，也掺杂了暗影。高村在一封没有寄出的信中写道，"就算在巴黎的欢欣鼓舞声中"，他每天仍然忍受着"锥心蚀骨的煎熬"。他不了解"白人"。而正如同许多人一样，原本在种族差异上的阴影，很快就影响到与性相关的层面：

就算当我在抱着一个白人女性时，我仍然不由自主地觉得我抱着的是一块石头或是一具尸体。我常常想要用刀子刺穿纯白、像是上过蜡一样的乳房。

至此，高村对珍珠港事变的反应也不令人意外了：

我们要永远记得12月8日！
世界史在这一天改变了！
英美强国在这一天被逐出东亚的土地和大海，
是日本将他们驱逐出境，

一个在东方海上的岛国，
日本国，众神的领土，
由一位真神所统治着。

我在这里所要强调的，不是这首诗所鼓吹的近乎宗教式的狂热。这首诗值得探究的，是不仅仅在日本，一些作家和知识分子内心深处，都渴望归属于一个民族、一个信念、一个使命。20世纪初，一些日本作家从西方国家返国之后，非常害怕自己因为失去了日本人的纯粹性，而成为社会边缘人。这样的渴望在这些作家身上特别强烈，他们必须替自己洗去世界主义的污点。这样的心结，产生了一些近乎歇斯底里的文学作品，如高村或是野口米次郎（日裔美籍雕刻家野口勇的父亲），这在一般日本民众身上或许没有这么普遍。

一般来说，我们将不同的文化和时代间的例子相互比较时，应特别谨慎。在当前美国高级知识分子对萨拉·佩林（Sarah Palin）[I] 的拥戴中，也可以看到类似的心理。强调自己是为“真正的”群众发声（如同佩林可能使用的词汇）让人感到欣慰，也经常让人从这立场中获取能量。独自一人沉思，是一条孤单的路；然而，在战时的日本，这样做会引发危险。

当年亚洲普遍被视为是文化落后的，许多亚洲人自己也这么认为。而对日本人来说，在此时生于这个孤立偏远的国家，更让他们产生想要归属一个民族国家、一个“种族”的渴望，亟欲证明自己的优越。这种感受我们不难理解。让人难以理解的是，一些受过高等教育及饶富才智的人，为什么会突然从世界主义者变成民族至上主义狂热分子，然后在1945年日本战败之后，又突然回归自由主义。

当然有些作家并没有经历这个如同云霄飞车般的转变。基恩大篇幅引用了著名的短篇小说作家永井荷风（1879—1959）的日记。荷风（日本人通常直呼其名，以示亲昵）十分不齿20世纪30年代的好战分子，对于战争期间的国家宣传，也没有任何好感：“这是用无用的语言形容无用的情感。”荷风和野口及高村一样，曾旅居美国和法国[85]，精通法国文学，热爱法国葡萄酒及苏格兰威士忌，并对战争期间这些酒水的缺乏感到不满。他的房子在一次轰炸行动中被夷为平地，失去所有，但他从来没有责怪这些外国敌人摧毁他的国家。他在1944年12月31日的日记中写下：“这都是日本军国主义者害的。我们一定要记下他们的罪行，让后人见证。”

荷风可以这么冷静的原因，是因为他对“从善如流”毫无兴趣。他家境富裕，年纪轻轻就活跃于文坛，在一流大学里教授法国文学，但早在20世纪20年代之前，荷风就自远于学术界和文艺圈。他只有在脱衣舞女、妓女和艺伎相伴时，最为自在。他早已打响离经叛道的恶名，自然也可以对战争抱着嘲讽的旁观者态度。

基恩指出，也有一些作家和荷风一样，自始就鄙夷军国主义。东京帝国大学法文教授渡边一夫（1901—1975）就是其一。他咒骂“那些助长了我们民族傲气的人，是当今所有不幸的源头”。曾在美国受教育及居住的记者清泽洌（1890—1945）则是另一位。[86]不过最有趣的日记，还是来自那些抱持着些许怀疑，但仍追随多数人想法的作家们。他们冒着风险所做的自我反省，正显示了以下两种态度的冲突：一个具思考能力者所具有的怀疑态度，及他们不想要被孤立，想要和一般大众一样的渴望。

高见顺（1907—1965）即是一例。和荷风一样，他的许多战前作品灵感来自东京风化区的低俗环境。荷风歌咏温柔乡正在逝去或是早已不再的风光，高见的故事则是欢庆当代东京的平民生活。他似乎想要成为他们之中的一分子——至少在他的想象中。1933年，他因被怀疑是共产党员而被警察拷问。战争期间，高见以战地记者的身份游历了中国和东南亚。他不像伊藤或野口是狂热民族主义分子，而是对一般老百姓所承受的痛苦及坚忍抱持同情。不过我们必须承认，他对一般中国人或东南亚民众的同情心实在不多。

战争结束时，荷风和朋友一起喝酒庆祝到深夜。高见写道：

我并不希望日本战败。我一点都不开心。之前我仍然希望日本能赢得胜利，所以我用我仅存的精力、用我的方式努力。现在的我非常沉重，内心里充满了对日本和日本人民的爱。

不过另一方面，高见也为身为作家又能够自由表达意见而感到高兴。虽然他充满了爱国情操，但却十分厌恶军国极权统治下的各种审查及限制。战争一结束，他便开始分析自己为什么没能抵制这些审查。这是我所读过在专制政权之下抱持怀疑态度者，对他们所受的煎熬，吐露的最诚实的心声：

我尚不至于说自己至今所写的文章都是谎言连篇，但我得说，在日趋严苛的各种限制之下，我下笔都在自欺欺人，为安抚自己的良知，强迫违抗自己的心意，只能咬牙忍受。

但他却为自己重获自由的这种轻松感和快乐而感到羞愧，觉得自己像是背叛了那些长期受到苦难的同胞。他写道：

战时，事情非常糟糕，各种不由分说的对言论自由的限制，某些日本人的专制……我以前常觉得，要是我们真的获胜，就太糟了……但现在我必须面对我们战败的事实，我为我之前的感受而感到羞愧。

战败的事实，特别是在日本男性之间，触发了过去结合种族与性的羞辱感。他们看见许多日本女人（不全然都是妓女），向那些高大、强壮、时髦的美国大兵投怀送抱，往往只是为了一包幸运牌香烟或一双丝袜，或这些穿着笔挺的美国大兵在拥挤的车厢内占据了所有座位等等。荷风一贯风流成性，对为了外国军队设置的新风化区大感兴趣。他在东京一处旅馆内，看到一些美国军人试着用仅会的一点日文和柜台女侍搭讪，他认为这和日本军人在中国的凶残行径相比，简直太有礼貌了。

高见同样也写到当地妇女对外国占领者的态度。他没有像荷风那样的超然（和色欲熏心），当他看到一位日本女子公开在火车站和她的美国情人打情骂俏时，起初感到非常震惊。这位看似平凡的女子，似乎“因为和一位美国大兵做出大胆举动而感到得意，就算旁边围着许多好奇的眼睛，她也毫不在意。这样的景象，大概很快就稀松平常了”。不过高见又说：“或许这样的变化快点来也是好事，最好到处都可以看到这样的景象，这对日本人来说会是很好的训练！”

基恩指出这样的反应并不寻常。他说：

对大多数日本男性而言（包括稍早之前的高见），日本女人和美国士兵之间的大胆举动，是占领期间最让人不堪的景象。

这的确如此，不过大多数日本人却非常享受这始料未及的和平占领所带来的自由：女性投票权、更开放的出版和媒体自由（但对外国占领

者或是对美国的批评仍是被禁止的）、民主式教育、电影中的接吻镜头、爵士乐、独立工会以及土地改革等进步的情形。其实，日本人从天皇崇拜的大日本主义转向美国式民主，其步伐之快，让许多知识分子震惊，甚至为此而羞愧：为什么日本人需要经历这么可怕的军事失败、被外国人占领，才能得到解放？为什么他们靠自己的力量做不到？日本人这么自然地接受这些改变，是不是表示过去日本只有象征性的自由？

高见说：

回首过去，想到这些本来应该由人民自己的政府所给予的自由权利，居然一直没实现，要等到外国军队占领自己的国家，才将这些自由赋予人民。想到这儿，我不禁感到羞愧。

而在战前大力疾呼复仇的山田风太郎，则对战后的各种转变抱持着怀疑的态度。但这怀疑的态度，正是因为他在战时让非理性的怨怼遮蔽了他的判断：

我想近来报纸上的论调，很快就会彻底改变日本人对这场战争及世界的看法。当今愈是热切拥抱非理性思想的人，往后也会拥抱这新一波的潮流，因为这背后心理运作的本质是一样的。——这些从前认为敌方将士皆是恶魔，杀他们个片甲不留的人，在一年之内，就会视自己为世界的罪人，开始盲目相信“和平”“文化”的价值。

我们可以理解他为什么会这么说，而山田在许多方面也是正确的。但这样的论调并不完全正确。拥抱个人和政治自由的“气质”（temperament），毕竟和战时整个民族的集体歇斯底里不同，特别是在当年，异议者都会被严格处罚。专制政权下从善如流在生活上所得到的“便利”，和自由体制中的“自由”来源不同，更何况自由体制内有更多的挑战。

更何况，将战后日本的转变比拟为改信其他宗教，也未免太过高估这些美国占领者了。早在超过一个世纪之前，就有许多日本人开始为了更民主的制度、言论自由和社会平等而努力。日本政府在20世纪20年代大部分的时候，虽称不上是民主的典范，却比当时大多数由殖民政权所

统治的亚洲政府要来得自由开放。高见、山田等作家所感到羞愧的，大概不只是知识分子没能够，或是没意愿，阻止他们的国家陷入军国主义（其实很多人心甘情愿提倡这个方向），更是因为他们在民主化的过程中，没能扮演他们原先所希望的重要角色。

因为这不仅是“外国军队”解放了日本人。真的要说起来，日本政治人物、社会运动者、官僚、学校教师、工会领袖，都厥功至伟。我们在战后日本及西德的转变中学到，若是没有当地士绅的参与和“不知名的”大众的同意，民主化是无法成功的。作家、艺术家、学者、记者也都能有所贡献。正因如此，法文教授渡边一夫在1945年严词批评他的知识分子同僚，在军国主义之下失去了道德风骨。他说得好：“知识分子应该要坚强勇敢，才能保障思想的自由及尊严。”

不过世界各地的知识分子经常高估了他们的政治影响力。然而更令人气馁的是，就算是才高八斗的作家，或学富五车的研究者，也跟一般人一样盲从，鼓吹统治者以民族、军队荣耀为名，行虚荣的毁灭计划。如同基恩在他杰出的作品中所显示的，上一个世纪黑暗岁月中的日本知识分子正是如此。但这对今日其他国家中的知识分子，仍是值得参考学习的一课，更别提这些国家的环境通常没有日本当年的艰困。

---

1 佩林是2008年美国共和党副总统参选人。

十一 为帝国捐躯的神风特攻队

试想挤进一个满载一点三吨TNT炸药的人肉鱼雷是什么滋味；或是挤进一个飞行炸弹的座舱，以每小时九百六十多公里的速度冲撞船舰是什么滋味；若不幸错过目标的话，就得在一个封死的钢铁棺材中慢慢窒息而亡。日本在1944年底所采取的自杀炸弹攻击，对美国海军造成了莫大的损失。船舰被击沉，许多美国人丧命，而且这些攻击的残局往往十分混乱。一位目击者回忆道：

水手把来自几架攻击飞机的大片金属机身丢到海里后，开始用水柱冲洗甲板，水很快就被鲜血染红了。日本飞行员的尸块遍布四处——舌头、几撮黑发、脑、手臂和一条腿。一名水手砍下一根手指，拔下戒指当作战利品。不久之后，甲板就清干净了。[87]

自杀炸弹攻击虽然骇人听闻，却无法改变日本战败的命运。或许这些攻击的本意并非如此。这类攻击比较像是戏剧化的死亡姿态，一种保住颜面的绝招；为的是日本人自己，而不是为了敌方。

自杀炸弹攻击的创始人，海军中将大西泷治郎，在1944年成立第一支神风特攻队时，就这么承认了，他说："就算被击败了，神风特攻队的高贵情操，保证我们的家园不会被摧毁。没有了这样的情操，战败后，毁灭势不可免。"[88]大西在日本投降后的隔天自杀身亡，但他的信念至今仍在日本神风特攻队纪念博物馆传诵着。来这边进行校外教学的学生，被告知这些年轻的飞行员牺牲了自己的性命，以保障子子孙孙的和平荣景。

这些无论是自愿或偶有出于胁迫，用这种可怕的方式死去的年轻

人，究竟是什么样的人呢？表面上看来，这些特攻队员和今天的自杀炸弹客没什么两样，虽说他们从来没针对平民百姓——这是他们与今日自杀炸弹客最大的不同。两者都被公开赞扬他们的纯洁、高贵的牺牲，保证死后都会被当作英雄看待，皆有类似的宗教狂热成分；而且都是为了向西方宣战的国家而牺牲。他们宣战的理由不只是经济或政治上的，根据日本宣传的说法，更有精神和文化上的理由。

然而，在我们仔细检视特攻队成员的背景之后，会发现许多与当前自杀炸弹攻击大相径庭的看法。无论是在巴勒斯坦、以色列或是纽约，自杀炸弹攻击通常被视为是情急之下，不得已所采取的手段，起因于各种形式的压迫（以色列、美国帝国主义和全球化企业集团等等），也肇因于穆斯林无法适应“现代文明”而产生的无知及让人羞愧的挫折感。所谓现代文明，是科学的、非宗教的，以及普世性的；启蒙运动之后，通常又称之为“西方文明”。这种观点暗示自杀炸弹攻击是未开化社会的典型作为。

神风特攻队飞行员或许是和西方世界作战，但即便他们经常援引日本武士道精神等日本传统为之背书，他们其实是现代文明的典型产物。他们与年龄、阶级相当，同样受过教育的西方人一样，浸淫于欧美文化之中，甚至有过之而无不及。他们之中还有些是基督徒。不仅如此，至少超过半个世纪，他们所属的国家，堪为现代化的楷模，许多发展是努力地从西方学习而来的。

当然也有可能，20世纪日本的西式现代化，以及日本年轻人，不过是虚有其表的赝品，缺乏实质内涵，也不真实可靠。或许在每一个东京帝国大学毕业生内心，都有一个依循传统及诸神祖先的武士，随时准备挺身而出。但我怀疑事情是否真的这么单纯。我们来看看大贯惠美子的《神风特攻队、樱花与民族主义》（*Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms*）[89]一书中，成为自杀飞行员的学生佐佐木八郎。佐佐木和许多其他特攻队志愿者一样，来自日本两所顶尖大学之一：东京帝国大学（另一所则是京都帝国大学）。他是文学院的学生，这也是自杀飞行员典型的背景，因为念工程类科系的学生，在一个处于战争状态的国家中，是珍贵资产，不会年纪轻轻就被要求牺牲。

佐佐木八郎读了许多书，如恩格斯、马克思、叔本华、边沁、穆勒、卢梭、柏拉图、费希特、卡莱尔、托尔斯泰、罗曼·罗兰、雷马克、韦伯、契诃夫、王尔德、托马斯·曼、歌德、莎士比亚、谷崎润一郎、川端康成和夏目漱石等人的作品。这简短的书单，举凡特攻队队

员，大多读过。大贯提到，有一位自杀飞行员不仅博览群书，甚至精通英文、法文、德文、意大利文以及梵文；有些人还用法文和德文写遗嘱。海德格尔、费希特和黑塞的作品在多数年轻飞行员的书单中出现，显示他们都对德国理想主义有所憧憬。想当然耳，死亡在特攻队队员的日记和信件中是经常出现的主题，因此他们对克尔凯郭尔、苏格拉底也都深感兴趣，歌德的《浮士德》更是必读经典。

佐佐木并不是个狂热的军国主义分子，他打从一开始就反对战争，对于日本舆论幸灾乐祸地评论日军在中国的胜利，更是感到悲痛。官方宣传将天皇崇拜塑造成全民狂热运动，他对此完全不买单，但他的确是个爱国的理想主义者。在大贯分析的例子中，最有趣的现象是这些奋战到底的浪漫日本爱国武士，经常用西方思想家的语言来表达他们的情感。

和许多其他特攻队队员一样，佐佐木自认是个马克思主义者。虽然日本对中国的战事让他倒尽胃口，但他认为对英美宣战有其正当理由，因为那里是邪恶的资本主义的发源地。当然，日本一样也中了资本主义的毒。他写道：

我们或许难以摆脱旧资本主义的枷锁，但假如战败可以摧毁它，这个灾难就将成为好事一桩。我们现在正在寻找的，是浴火重生的凤凰。

这样一来，牺牲自己的性命就是拯救国家的一种方式，用纯洁的精神催生一个更好、更平等的世界。这样的使命，无法由无知的士兵来完成，只有最好的学生能成功。

大贯用各种例子证明，这样的想法在特攻队队员之间非常普遍。她认为军国统治者刻意利用这些年轻精英学生的理想主义，便宜行事。事实也的确如此。我们从海军中将大西在1944年的演说中，也可以看出端倪，至少有部分的军官也抱持这种理想主义。马克思的作品大概不会是副上将的睡前读物，但他认为只有展现牺牲精神，才能让日本免于毁灭的想法，却和佐佐木的看法一致。更何况，右翼民族主义者和马克思知识分子一样反对资本主义。这也就是为什么马克思主义者在日本帝国可以占有一席之地，特别是在中国东北的傀儡政权满洲国。

当然，和特攻队队员有关的各种象征并不全和欧洲有关。樱花稍纵

即逝的美丽，自古即是短暂时光的象征，但大贯也明确地指出，樱花并没有在军事行动中，自我牺牲的意涵。进行自杀攻击的飞机被称为“樱花”（oka），而飞行员则在制服上戴樱花别针。特攻队队员在临行前，经常会唱一首以18世纪诗词所谱写的歌曲，歌词是这样的：

在海中，被水泡肿了的尸身，
在山里，尸体上长满了野草。
但我在天皇身旁死去的心志永不动摇。
我绝不回头。

大多数文化中，多将英年早逝和自我牺牲理想化。在伊斯兰教史上，这是一个反抗的传统，是许多刺客及鼓吹纯粹信仰者的教派。就某种程度上来说，日本也是如此。奋战到最后一刻自杀身亡，往往被认为是面对无力回天的情势，最诚挚的反抗行为。许多特攻队队员经常提到的英雄，是14世纪的武士楠木正成。他为旧的天皇政权对决一个较有活力的新政权，战败之后也自杀身亡。另一位英雄人物则是西乡隆盛，他在日本快速西化时仍然坚持武士道精神。1877年，他发起了一个注定失败的革命，反对当时的明治政府，事后自杀。他的追随者多是在现代社会中失去旧时代特殊地位的武士，他们列队行军走向死亡，一边唱着这首歌（英文版由唐纳德·基恩译）：

忍无可忍。
我们武士只能尽最大的努力拯救数以万计的人，
今天是我们走向另一个世界的最后一程。

这些英雄式挽歌的共通之处，是从现代腐败的文明中回归纯洁传统的浪漫理想。在这首歌里，跟随西乡的武士咒骂那些“把我们国家出卖给肮脏洋鬼子”的卖国贼。这样的想法并非日本人独有。大贯运用几位当代知名理论家的理论（她未免太过度引用这些学者的理论了。她手上有这么多有趣的数据，何必一找到机会就要提起皮埃尔·布迪厄［Pierre Bourdieu］），再三指出，特攻队的各种象征图腾如樱花、英雄崇拜、崇尚自我牺牲和暴力死亡的美感等，都是现代人的建构和扭曲。事情的确是这样没错。但无论现代与否，这种现象在各种文化中屡见不鲜。如果说只有现代文化才有这种现象，先决条件是要有一个纯净、没受到污

染的源头。现代文化的建构若想让人信服，就必须在该文化的历史中找到材料。

产生佐佐木和他的特攻队同僚的文化，是一个融合日本、中国和西方理念及美感而成的多元文化。我们很难把这个文化拆解开来，找到其中最纯粹的部分，即便一些本土主义者（nativist）声称办得到。而且也不能因为特攻队队员提到日本传统就照单全收，毕竟他们经常被强制提起传统。许多日本人的遗嘱中，都有关于樱花的英雄式句子。但正如大贯所引用的一封特攻队队员的家书："我们当然没办法说出真正的感受和想法，所以只好说谎。表达真正的想法是禁忌。"

没有人知道究竟是马克思或苏格拉底，还是武士西乡，对特攻队队员有较大的影响。但现代日本文化巧妙地结合了东方和西方，产生了现代世界最精致、经济最成功，同时艺术内涵最为丰富的国家之一。问题是，这些创造性能量究竟是怎么走向集体自我毁灭的？我们或许可以从日本致力于学习现代西方的"文明开化"以及明治天皇的故事中，找到一些答案。

＊＊＊

明治天皇，外国人通常称他为睦仁天皇。1868年，天皇十五岁，一夕间，从京都与世隔离的深宫中，成为日本新政权台面上的核心人物。唐纳德·基恩在他关于这位天皇的书中，引用了一位英文翻译的话，告诉我们天皇当年的模样：

他身穿一件白色大衣，垫了棉衬的裤子，后面拖着一大片暗红色的丝织裙摆，像是宫廷仕女的裙子……他剃掉了眉毛，在前额高处画上眉毛。他的双颊抹上了胭脂，嘴唇涂成红色和金色。牙齿涂成黑色。[90]

然而就在短短三年之后，也就是1871年，他已经在东京的西方晚宴上和外国政要握手。不久之后，他就有了量身订制的西服。他甚至接受了在公开场合微笑这个奇怪的习惯——当然只针对外国人，不对日本人。

基恩为我们精心描绘出明治天皇的个人面貌，这简直是比登天还难。就算翻完七百多页的传记，仍摸不透这位天皇的样貌，只知道天皇

嗜酒，喜欢和后宫的宠妾嫔妃泡在一块儿，对细节有诸多要求，和英国首相张伯伦（Neville Chamberlain）一样不喜欢接见外国人，但对外人绝不失礼。基恩主要的史料来源是数册宫廷日志《明治天皇纪》，但其可信度不高。正如同基恩所指出的，当年的日本男人或许真的有泪即可弹，但众朝臣和政要们，因为天皇高贵的人格而泪洒宫中的次数，也过于夸张了。

不过基恩的书也是在描写明治时代，特别是后人称为寡头政治的一帮地方武士，他们促成了1868年的明治维新，将日本建设成一个现代国家。这些人包括后来成为首相的伊藤博文、山县有朋、松方正义，他们一手建构了日本的新中央政府、宪法、现代化军队、教育体制和“文明开化”有关的各种事项。当时的另一个口号是“富国强兵”。这两个口号在理念上自然是相通的。

基恩的作品多是描述，少有原创的想法（关于烦琐的宫廷礼仪的部分，读来十分乏味），但他的作品的一个有趣之处，是他描写了天皇本人对政治事务的参与。枢密院是当时权力最大的统治机构之一，伊藤也曾担任主席好一段时间。和他的孙子裕仁一样，天皇十分尽责地参加枢密院会议，并直接参与了政府官员的任命。不过他的重要性仍只有象征地位。他是君主立宪下的君王，一个神圣的图腾，半是皇帝，半是血缘，据说可上溯至崇拜太阳女神的教宗。当时的帝国机构就是国家教会组织，为各种政治安排赋予了宗教合法性。天皇本身必须体现现代日本国的特质：因此他对军务充满兴趣，维持神道教传统近乎神秘的气氛，并且快速地将古代日本宫廷服饰换成西服。他的西化风格是为了向全世界宣告，一个进步、现代化的日本国诞生了。为了达到这个目的，日本传统被重新塑造，让日本人在日新月异的世界中，感受到尊严和传统文化的联结。

大贯称这些明治寡头政要是“抱着世界主义的知识分子”，他们将日本建设为抵挡西方殖民主义的堡垒。这么说并不为过。伊藤博文和他的同僚，包括非常保守的山县有朋，都对西方文化充满兴趣。他们游历欧洲和美国，搜集各种建设理想现代国家的蓝图。明治宪法是依据普鲁士宪法所拟的，只不过加入了天皇“神圣不可动摇”的地位这项条款。军队则参考法国和英国建制。教育则是按照法国学制拟定，从小学一直到顶尖大学，都对各种欧美思潮敞开大门。

基恩描写了天皇在1876年参访了一所乡下小学。天皇受的教育包括仔细研读塞缪尔·斯迈尔斯（Samuel Smiles）的《自助论》（*Self-*

Help），但当他听到日本小学生朗诵安德鲁·杰克逊（Andrew Jackson）对参议院的演说，及西塞罗对喀提林的攻讦言论时，仍然感到十分惊讶。同样的，许多保守人士对日本精英分子为外国宾客举办宴会一事，感到非常恼怒。受过教育的明治时代男子穿上西服，让外国人看到日本已是个非常现代化的国家，值得尊敬。即便如此，伊藤打扮得像威尼斯人，跳着波卡舞和华尔兹的样子，日本人普遍不以为然。

然而，对较为自由派及和平的日本人来说，在19世纪晚期能够为自己赢得身为现代国家的尊敬，以及抵挡西方殖民主义最快速的方法，是赢得战争，并建立属于自己的帝国。明治日本在这方面也非常成功。1895年，日本军队在敌众我寡的情况下，成功羞辱了中国，取得台湾作为第一个殖民地。更令人惊讶的是，1908年，日本击败俄罗斯帝国，成为第一个战胜欧洲强权的现代亚洲国家。

大部分日本人，包括自由主义者，视中日战争为文明国家及落后国家之间的战争。在描写战争的通俗版画里，我们看到日本人是长腿、皮肤白皙的英雄，而中国人则是绑着辫子的矮小黄种人。内村鉴三是一位思想独立的基督徒，日后成为一位和平主义者，勇敢地反抗日本过度的天皇崇拜。基恩引述他的话说："日本是东方进步的龙头，而其死对头中国则无可救药地反对进步，中国绝对不想看到日本的胜利！"这对中国人和其他亚洲人的种族歧视，日后演变为如南京大屠杀等的暴行。而这种心态就是在此时以进步、文明和开化之名开始的。

就在日本击败俄国之后，英国终于同意终止在日本的领事权。这个时间点并不只是巧合。无论是在英国或是美国，"大胆日本人"的军事实力都倍受赞赏。美国总统罗斯福说他完全"支持日本"，因为日本是为了文明而战。1905年的胜利，为日本逐步殖民朝鲜铺路。这也是以进步之名进行的。毕竟身为最进步的亚洲国家，日本有责任用严谨的纪律来提携落后的邻国。

在国内，明治天皇所谓的进步则遭到质疑。自19世纪中期，日本高层（效法中国）就努力将"效法西方"局限在实际应用层面，如制造枪支和船舰，而在伦理、道德、社会秩序上，尽力维持中日思想传统。但这些努力成效不彰。随着西化而来的，是愈来愈多要求民主及民权的呼声。透过对欧洲文学及哲学的认识，个人主义萌芽，人开始对性和浪漫爱情有了不一样的看法。工业化让数以百万的乡下居民涌入城市，改变了乡间的社会关系。不同的政党成立了。批判性的采访文字出现。民权运动在全国各处蔓延。

到了1890年，正如同在海外的殖民主义一样，议会民主制度建立，成为另一项现代进步的象征。但这一切都让明治寡头政权紧张。他们担心要怎样能回收之前所释放的权力、如何在建设现代化国家的同时，摆脱政党政治人物的“自私自利”，以及社会主义者及其他异议人士的颠覆势力。即便是较为自由派作风的伊藤博文，也认为英美政治缺乏秩序。法国共和主义也不是一个适合的典范。而新统一的德国，是由强而有力的王室、极权政府、军事纪律和神话式的民族主义所凝聚而成的，这看起来较像是个可取的对象。

伊藤把自己想作日本的俾斯麦，并对普鲁士法官如鲁道夫·冯·格奈斯特（Rudolf von Gneist）与洛伦茨·冯·施泰因（Lorenz von Stein）印象深刻。之后出现的日德同盟，即是由施泰因和其他人居中牵线。下面大贯所引述伊藤的话，直捣问题核心：

在格奈斯特和施泰因两位良师的指导下，我开始了解如何建立一个国家的基础架构。最重要的是要强化帝国的根基，并且保障国家主权。现在在日本有许多人把英国、美国和法国的激进自由主义者的著作视为黄金指南，但这只会让我们的国家走向灭亡。

正是施泰因建议日本人将神道教变成国家宗教，这个宗教可以提供帝国朝廷敬拜仪式，让整个国家团结一致。他们为原本没有仪式的场合发明新的仪式，这和维多利亚时期的英格兰相去不远。但条顿法学和日本本土主义的结合，为这个极权军事国家的最高权威提供了几乎无法被挑战的基础，因为所有的决策都被包装在万世一系的宗教外衣下。

基恩扼要地提到两则天皇诏书，它们对日本政治有着灾难性的影响，一直到二次大战结束。首先是1882年由规划现代军队的山县有朋所拟的《军人敕谕》，目的是要让军人脱离政治的干预。军人不对政府效忠，而是对天皇，他们“至高无上的统帅”效忠。他们是天皇的“四肢”，天皇是他们的“头脑”。诏书继续说道：

不要被大众言论欺骗，不要参与政治活动。将你自己完全奉献给你最重要的义务，也就是对天皇效忠。要知道这个义务重于泰山，死亡轻如鸿毛。

这是明治政权的支柱之一，它将武士传统上对封建领主的效忠，转移到天皇一人身上。这份诏书正式明文规定为天皇牺牲个人性命的责任。原本意在让政治无法干预军事，但这份文件却为政治增加了一个危险因素。假如军士只对天皇效忠的话，若是一般政治人物威胁到天皇的神圣权威时，军队就可以进行合法镇压。特别是在纷扰的20世纪30年代，这项法令为狂热军国主义者提供了各种军事政变及暗杀的正当借口。

虽说由中阶热血将领所领导的非正式军事政变，在当局镇压下很快就平息了。但军队高层却也利用帝国宣传来破坏、摧毁一般政治人物的势力。到了1932年，各种政党已被排除在内阁人事之外，而全由军事人物所组成的军事参议院负责所有的军事决定。到了30年代后期，日本皇军已经为实现所谓的天皇意志做好准备，他们决心将中国及亚洲纳入帝国的版图之中。

第二份诏书则是关于教育，由天皇在1890年亲手颁布[I]。在这之前，寡头政要及其参谋已就此事进行多次讨论。他们一致同意西化进行过度，至少也得正式用传统道德观来与之抗衡。有些强调神道教的重要，有些（包括天皇在内）则强调儒家思想。诏书一开始，庄严地宣告帝国是由“我们的帝国祖先”所打下的根基，接着说天皇子民的尽忠尽孝，是这个帝国的特别之处。在这个新儒家传统之下，人被教导要遵从他们的父亲和上级。明治天皇的子民则被告知要“勇敢地将自己奉献给国家，保卫我们的天皇与天地同寿”。

于是，立基于新儒家的忠孝之道及神道教神圣祖先观念的民族主义，成了现代日本教育的基础。每个日本人都要对诏书的复印本行礼，而这份诏书则被当作圣旨一样。在欧洲王室政权也有类似的内容，但明治民族主义特别被设计来用文化宣传摧毁民主政治的实质内涵。日本政治中没有不同政党利益之间的合法角力，而是充满了告诫民众要效忠、团结、服从，最重要的，是要崇拜天皇。

假如天皇真的是握有绝对实权的君主，或是军事独裁者，那至少这整个体制没有矛盾之处。但明治宪法对于政治权力的划分却十分模糊。天皇被赋予至高无上的地位，但在政府架构内却没有任何实质的权力。著名的政治理论家丸山真男将日本天皇比喻为一个神圣的祭坛，肩头上坐着那些以他的名义进行实质统治的人。这对明治寡头政要来说是很好的安排，因为他们至少很清楚目标是什么，也有调解控制宫廷、议会及军队内部纷争的权威。然而在他们退场之后，没有人承接他们的权威，

以致各机构掐着对方的脖子，争执不断。20世纪30年代，军事领袖绑架了这个帝国神坛，自此之后，一切步入疯狂，无人能挡。

基恩在这部大部头著作的结论中说道：“明治天皇的确可被后人认作是一位伟大的君主。”或许吧。但他也为开发中国家上了重要的一课：在经济和军事制度现代化的同时，若没有进行政治改革以达成真正的民治，后果不堪设想。缺乏保障政治自由的西化方案，本身就没有什么道理可言。

伟大的明治时代小说家川端康成曾警告他的同胞，民族主义加上盲目地模仿西方，最终会让整个国家精神崩溃。川端的预测八九不离十。日本威权式的现代主义带来的不良后果，在受过良好教育的年轻人身上特别明显。他们的脑袋里装满了马克思、克尔凯郭尔、帝国主义宣传，然而对自己在这个近乎极权的社会中到底应该扮演什么角色，却困惑不已。40年代，这样一个优秀、怀抱理想主义的东京帝国大学毕业生，在自己的国家向全世界公开宣战的时候，究竟应该怎么做？他可以成为一位极端民族主义者，一位共产主义殉道者，或是变成一个人肉炸弹，燃烧自己，冀望他奉献的精神可以拯救整个国家民族。我们应该怜悯这些特攻队队员，往后再也不会有像他们一样的人出现了，因为，他们是明治时代文化中的佼佼者，最后的表率，同时也是现代帝国最后牺牲的受害者。

---

[1] 指《教育敕语》。

十二 克林特·伊斯特伍德的战争

无论是美国人、欧洲人或亚洲人所拍摄的战争片，一般的共通之处是片中少见敌人的身影。片中确实有敌人，不过这些敌人像是美国旧西部电影的印第安原住民，只是子弹瞄准的目标，嚷嚷着日语“万岁！”、德语“小心有诈！”或英语“快跑！”后，就成堆倒在地上。除了极少数的例外，这些敌人都没有个体的区别，缺乏个性和人性。而这些少数例外也通常落入几个特定的框架：粗手粗脚、邪恶的德国人严刑逼供，美国人吵闹愚蠢，日本人阴险狡猾。

电影《桂河大桥》（*The Bridge on the River Kwai*，1957）中，由早川雪洲所饰演的军营长官、陆军大佐斋藤，是有一些鲜明的人格特质，但还是不脱一般传统日本武士的俗套：坚毅严苛，咬着牙撑过难关，最后还是无法避免仪式性的自杀结局。另外还有一些战争史诗片，如讲珍珠港事变的《虎！虎！虎！》（*Tora! Tora! Tora!*，1970），由美国导演理查德·弗莱彻（Richard Fleischer）和两位日本导演深作欣二、舛田利雄共同执导。我们看到这些知名历史人物从航空母舰的舰桥上大声发号施令，古怪的日本飞行员咬牙切齿地冲向亚利桑那号。但在一团硝烟中，我们无暇了解这些人物。

敌方角色之所以缺乏性格刻画，有其执行上及政令宣传上的原因。一直到最近，好莱坞并没有足够的优秀演员来饰演日本人（或是越南人）。日本士兵通常是由亚裔美国籍的临时演员上阵，喊喊几个让人听不懂的日文字。好莱坞在这方面本可以做得更好，但却没什么人愿意花这个心力。在加州，找到有说服力的外国演员不容易，在日本，更是难上加难。战争时期的日本宣传片里，美国士兵经常是由一句英语都不会说的俄罗斯白人饰演。有时日本演员得戴上蜡做的鼻子和金色假发上阵。至于战后的日本电影中，那些强暴日本女孩，穿着军靴、大剌剌地走在榻榻米上的美国大兵，则是由当时可以找到、想轻松赚点外快的白

人男性饰演。中国拍的电影，状况也差不多，里头大部分的“日本鬼子”都有浓厚的中国口音，而“美国人”的口音更是千奇百怪。

但政令宣传上的原因，或许比执行上的困难更为重要。大部分的战争电影讲的都是英雄，而且是“我方”的英雄，敌人当然都是一群恶人，个体性自然也不重要。其实，让这些角色有个性，或是一点人性，都有损电影的效果。如此一来，我们的英雄铲除敌方的举动，其道德性就不是那么明确了，这不是我们所乐见的。这些让我们产生正面观感的宣传影片，最重要的是敌人没有个性，他们像大石头一样没有人性。

战争电影的爱国神话，和经典西部片一样，近年来受到愈来愈多质疑。约翰·韦恩（John Wayne）和罗伯特·米彻姆（Robert Mitchum）的英雄时代已经过去了。《第二十二条军规》（*Catch-22*）、《野战排》（*Platoon*）或是库布里克的《全金属外壳》（*Full Metal Jacket*）都是这样的例子。甚至在二战前，电影如《西线无战事》（*All Quiet on the Wester Front*）或《大幻影》（*La Grande Illusion*）已经把敌人当作人看待。但就我所知，克林特·伊斯特伍德（Clint Eastwood）是第一位将一场战役拍成两部电影的导演，分别从两方士兵的观点拍摄，角色也都有完整的性格。他跳脱了传统爱国电影的窠臼，技巧娴熟，没有激辩的场景或是沉重的讯息。这两部上乘之作，一是英语的《父辈的旗帜》（*Flags of Our Fathers*，2006），一是日语的《硫磺岛的来信》（*Letters from Iwo Jima*，2006），而我认为后者尤其优秀。

以硫磺岛战役为主题，是个非常好的选择。1945年2月，美国军队在这里第一次踏上日本领土。战事持续了三十六天，有将近七千名美国士兵、两万两千名日本军人，死于这个离东京一千多公里远的火山小岛。知名摄影师乔·罗森塔尔（Joe Rosenthal）拍下了六名美国大兵在折钵山（Mount Suribachi）山顶上升起美国国旗的照片，照片马上成为神话，是战胜日本的前兆，这对当时因战争折损热情和金钱的美国来说，不失为一剂强心针。这张照片不但被刊登在每一份报纸上，还被做成邮戳、雕像、饰品、海报、杂志、标语、纪念碑。战后不久，一部关于这场战役、由约翰·韦恩领衔主演的电影，被宣传为美国英雄主义和胜利的象征。为了提升士气和战争债券的销量，六位升旗手中生还的三位，“博士”约翰·布拉德利（John“Doc”Bradley）、勒内·加尼翁（Rene Gagnon）、艾拉·海斯（Ira Hayes）像电影巨星一样，被安排在美国各地展示：在芝加哥棒球场上，爬上纸做的折钵山；在时代广场举行盛大晚会，和参众议员吃饭，会见总统；战争结束后，三人还和约翰·韦恩

会面。[91]

目睹了硫磺岛上的恐怖和回国后庆祝活动的喧腾，两者反差极大，对出身印第安皮马族（Pima）的海斯来说，实在是难以承受。这位在贫困印第安保留区长大的孩子开始酗酒，最后死于亚利桑那州一条冰封的沟渠中。鲍勃·迪伦（Bob Dylan）谱了一首民谣，惋惜海斯戏剧化的一生。加尼翁起初十分乐于当个招揽人气的明星，后来却也因酗酒而英年早逝。布拉德利的儿子詹姆斯（James）则将父亲的故事写成畅销书《父辈的旗帜：硫磺岛的英雄》（*Flags of Our Fathers: Heroes of Iwo Jima*），但布拉德利终其一生都摆脱不了战争的阴影，为其所苦。

除了爱国神话之外，还有另一个好理由选择拍摄硫磺岛战役。在这满布黑色火山灰的岛上，美国人确实是和看不见的敌人打仗。在陆军中将栗林忠道的率领下，日本军队藏身在四散的山洞、隧道、碉堡中。在没有任何海面和空中支持的情况下，这些士兵受命战斗至死，抱着渺茫的希望，希望能阻止日本领土遭窃占。这些让人致命却看不见的士兵，日夜都处在如同蒸气浴的环境里，食物和饮水配给很快就耗损殆尽。他们努力在愈来愈恶劣的情况下，保持杀敌人数，为达目的，很多人甚至进行自杀攻击。无怪乎海军陆战队把这些敌人看作是老鼠，得用火攻才能把他们赶出地洞。许多在硫磺岛上的美国士兵在头盔上刻上“地鼠终结者”。[92]

我们从《父辈的旗帜》一开场，就可以看出伊斯特伍德拍摄了一部非常不一样的战争电影。美国海军舰艇正朝着硫磺岛全速前进。不知道接下来会发生什么事的年轻士兵，在轰炸机呼啸而过时高声喝彩，像是在看足球比赛一样。这正是传统战争片希望观众有的反应。一位士兵因为太过兴奋，掉出了甲板。他那些原本嬉笑着的战友的笑声瞬间停止，明白战舰不可能只为了一个在海里挣扎的海军陆战队队员就停下来：战争机器不能停歇。“博士”（瑞恩·菲利普［Ryan Phillippe］饰）喃喃自语：“说什么不要抛弃战友……”影片对于这些士兵并不视自己为英雄一事上，多所着墨。他们不过是一群被送到地狱般地方的年轻人。影片滤掉了所有明亮的色彩，让这硫磺遍布的土地像是死了一样。一个人所能做的，用海斯的话说，就是“尽量不要被子弹打到”。虽然这个故事的主角是“博士”，影片中最有趣的角色却是由演技精湛的亚当·比奇（Adam Beach）所饰演的海斯，比奇本人也是在印第安保留区长大的。在升起美国国旗的三位士兵中，海斯算是对军旅生涯最认真的。从军让他得以脱离贫穷和沉沦，美国海军则是第一个，也是唯一一个让他觉得自己被

接受的美国机构。他很受同侪欢迎，他们昵称他为“落云酋长”，而海斯则以忠诚回报。

电影中用几个不同的方式表现这点。海斯从来就不想离开他的所属单位，加入那些在美国本土的宣传阵仗。和他一起升起旗帜的中士迈克尔·斯特兰克（Michael Strank，巴里·佩珀［Barry Pepper］饰）很快就阵亡了。他在一个正式场合遇见中士的母亲时，不禁悲从中来：“迈克尔啊！迈克尔！”他啜泣道：“他是个真英雄，是我见过最好的海军陆战队队员。”海斯活下来了，却是在各足球场和晚宴上被拿来展示，贩卖战争债券。他羞愧得无地自容。

影片中，这些虚伪的场景数度触发了生还者梦魇般的回忆。烟火和群众的喧嚣，听起来就像迫击炮和枪战重演，被迫丢下惨叫的战友们的回忆，一幕幕浮现心头。在一个正式晚宴上，侍者为这几位“英雄”端上了做成折钵山形状的甜点，上面还插了面国旗。侍者轻声问道：“巧克力还是草莓？”接着为甜点淋上血红色的酱汁。

身为印第安人，当时仍然有些酒吧不愿意接待海斯，这更让他感到错愕和羞辱。一回他喝得烂醉，和人争执不休。其中一位主办军事宣传活动的人说，这真是“玷污了他的制服”。海斯最后被送回前线，这个唯一能让他感到有尊严的地方。或许在某些方面，也像是他的家。

伊斯特伍德虽然对海斯的刻画充满同情，但却有人批评他种族歧视，没纳入《父辈的旗帜》中的黑人士兵。[93]其实，当年在硫磺岛的十一万名士兵中，有九百名非裔美国人。假如伊斯特伍德真要依循战后照片的惯例的话，他的英雄大概至少得包括各一位来自以下种族：坚毅的白种英美新教徒、讲话慢吞吞的南方人、布鲁克林的智者、芝加哥的强悍黑人。但伊斯特伍德不是要呈现这些刻板印象。他想说的故事，是几个真实存在的人，挣扎于自己过去可怕的经历。

任何想要让我们感受到战争残酷的电影，都会碰到同样的问题：这是个不可能的任务。就算摄影技术、演技、配乐或数码仿真效果再好，我们都不可能只是透过观赏屏幕上的战斗，亲身经历硫磺岛真实的情况。一部电影愈是努力重建这些场景，愈是徒劳无功。伊斯特伍德的共同制作人史蒂文·斯皮尔伯格是《拯救大兵瑞恩》（*Saving Private Ryan*）及《辛德勒的名单》（*Schindler's List*）背后的技术指导大师。即便是斯皮尔伯格出马，仍然无法重现诺曼底登陆和奥斯维辛的实况（这对观众来说，或许是不幸中的大幸），但是伊斯特伍德做到了暗示

（暗示或许是最可行的方法）战争对这些普通士兵的影响：恐怖、残酷，但也有无私、充满恩典的时刻。

他让我们瞥见战争的残酷：几位看守日本战俘的美国大兵，因为太无聊而将战俘处死；一群濒临疯狂边缘的日本人将一具美国士兵尸体拖回洞内肢解；日本士兵在拉下手榴弹的环之后，尸块四散在石头上。虽然伊斯特伍德精确地凸显了战争残酷的现实与我们在战后捏造的故事之间的落差，他也告诉我们许多英雄事迹。我们看到"博士"在烽火中，冒着生命危险爬出洞穴帮助一位受伤的士兵。这个举动和爱不爱国、"为自由而战"等口号还有道德风骨无关。正因如此，这少有的举动才更值得被称为英雄之举。

事实证明，布拉德利从来没对他的孩子提起战时经历。当媒体在事件周年纪念致电时，他要儿子转述来电者，他出门钓鱼去了。但在影片中，他躺在医院病床上准备咽下最后一口气之前，告诉儿子关于硫磺岛的一个回忆。这挥之不去的场景，是电影的最后一幕。用他儿子的话说，像布拉德利这样的人，"是为了国家而战，但为了朋友而死"，我们"应该要记得他们原本真实的面目，就像我父亲所记得的那样"。接着我们看到"博士"和朋友脱到只剩下内裤，冲向大海，互相泼水、大声喊叫，青春洋溢，庆幸自己仍然活着，就算只是再继续存活几个小时或是几天。在这简单的一幕中，没有人扣下扳机、没发射一颗子弹，我们看到几位大好年华的年轻人，生命就这样被无情地摧残，着实让人胆战心惊。

* * *

我们很难对敌方士兵产生同情，特别是操着听不懂的语言的外国士兵，更是难以同理。我们对发生在长崎和广岛日本大屠杀感到震惊，也对因洪水死去的孟加拉人和在苏丹达尔富尔（Darfur）大屠杀中死去的村民觉得惋惜。但只要我们不认识他们的面容，他们所受的苦难对我们来说仍是抽象的，只能用数字来理解。制作一部关于陌生文化的电影时，要让人信服并非易事。在美国的欧洲导演经常难以捕捉当地的精神。因此一位外国导演可以精准地拍出一部有活力，且未曾扭曲当地文化的日本电影，大部分的角色说日语，让人十分信服，这真是非常难得的。几位导演曾经试过，包括战前的纳粹宣传家阿诺德·芬克，以及伟大的约瑟夫·冯·斯登堡。但我认为，伊斯特伍德是第一位成功做到的。

《硫磺岛的来信》以日本学者在山洞里挖寻死去士兵的遗物来作为

开始和结束的场景。他们找到一个袋子，装满了士兵没有寄出的家书。电影剧本参考了其中一些信件，以及几年前在日本出版的栗林将军亲手写下及绘制的书信。[94]栗林的书信集，包括了他在20世纪二三十年代在北美担任军事参访员期间，旅居美国时写给家人的书信。我们可以透过这些书信的内容，一探这位充满人性光辉的贵族在承平时期的生活样貌。他喜欢美国，也对这个国家十分了解，明白对美国宣战实在是不智之举。或许就是因为这样，在战时，他一直受好战的长官冷落，只有在战争最后的这场自杀式攻击展开时，才被派上前线。

渡边谦所饰演的栗林拿捏得恰到好处。他对下属展现了恰如其分的高贵气质，对那些视他为懦弱的亲美者、不知变通甚至残忍的军官，则嗤之以鼻。栗林力排众议，坚持日军应该躲起来，而非在海滩上进行徒劳无功的攻击。他虽然清楚自己军队的最终命运，却不认同自我毁灭的消极行为。当其他军官对自己排里的士兵做不恰当的举动时，这位将军甚至出面干预，这在二战时期日本的高阶将领身上，是很少见的，因为士兵经常受到粗暴的对待。但电影并不是要把栗林描绘成一个感性之人。说到底，他是个日本职业军人，私底下并不相信和平主义。他在写给妻子的信中说：

我可能没办法活着回来，但我向你保证，我会尽力而战，绝对不会让家人蒙羞。我是武士栗林之子，我不会辜负家族传承。请列祖列宗指引我。[95]

故事中另外一位对敌人有亲身了解的，是西竹一男爵（伊原刚志饰）。他赢得1932年洛杉矶奥运马术场地障碍赛金牌，曾在东京住所款待美国演员玛丽·碧克馥（Mary Pickford）及道格拉斯·范朋克（Douglas Fairbanks）。竹一男爵并没有像他的一些战友一样，把受伤的美国士兵碎尸万段，他用英语跟这位将死的美国人，分享他在美国度过的快乐时光，以及他认识的好莱坞名人。“你真的认识这些人？！”美国大兵说着，不久就断了气。西竹一男爵怀有英国绅士的运动家精神，在对手失意时给予安慰，像是让·雷诺阿（Jean Renoir）的《大幻影》中的埃里克·冯·施特罗海姆，属于国际贵族上流社会，喜爱酒精、名马和出身高贵的女子。

现代观众或许很难理解这些士兵。他们被训练成只要一听到天皇名字就会起立，认为外国人都是恶魔，视暴力死亡为最高荣誉的人。我们

不清楚他们是谁，因为日军的政策是要屏除一切个人特质，甚至比美国海军陆战队还要严格。就算是在一般情况下，日本人也倾向于不要锋芒外露。战争期间这种倾向变得更为极端。任何一点不寻常的举止，都有可能受到凶残的宪兵队或特警队（特别高等警察）惩罚。《硫磺岛的来信》中有一幕是日本场景，我们看到宪兵队命令一名年轻新进士兵射杀一条宠物狗，来测试他有多强悍。但这名士兵试图营救那只狗，长官便将他解职，并送往硫磺岛受死。

这位新进士兵名叫清水（加濑亮饰），在伊斯特伍德的电影中，他是一位尽管盲从、举止轻率，仍不掩他内省及宽厚本质的士兵。当时一整排的士兵都引爆手榴弹自杀，但有位年轻士兵西乡（二宫和也饰）却不愿意追随同僚的脚步，清水指责他这么做是叛国，威胁要射杀他。但其实他也觉得自己还年轻，何必要在一场注定失败的战争中肝脑涂地？于是两人决定一起向美军投降。清水先投降，却被看守他的美军杀害；西乡没来得及投降，保住了一命。

在这些年轻士兵的对话之间，我们可以看到他们的信念逐渐动摇，也看到他们置身危险中所展现的人性。这样的情节很容易落入俗套，但电影的呈现方式却让人深受感动。栗林，这位性格宽厚的将军，或许对于参战有许多疑虑，但仍然是尽责的军人，他决心要战斗到底，至死方休。由青少年偶像歌手所饰演的西乡，原本是位面包师傅，身怀六甲的妻子等着他回家。尽管满心不愿意，他仍然深陷在这场冲突之中。当街坊委员会的人拿着兵单到他家道贺，恭喜他得到为国捐躯的机会，西乡却掩不住他的苦闷。由青少年偶像出身的二宫来饰演西乡，真是恰如其分，让人看到当年参战的士兵有多么年轻，要他们扮演杀人机器有多么违和。

海斯在海军陆战队找到了家和人生的目的，西乡则不然。他和想要加入宪兵队，却连一只宠物狗都不忍杀害的清水一样，显得格格不入，在这场他无法理解的战争里成了牺牲品。至于他身边其他人，则内化了日本军国主义的疯狂，成为自己的一部分。如由第二代歌舞伎演员中村狮童所饰演、有些过于戏剧化的海军大尉伊藤，非常热衷于要下属自杀。其他人则和世界各地的士兵一样，趁着战争满足自己残暴的倾向。清水和西乡之所以不同，是因为尽管再三地被阻止，他们仍然能够独立思考。他们和西竹一男爵及栗林不同，对日本以外的世界一无所知。但在这仿佛地狱般的情境中，仍然保持了人性的尊严。

根据史实，在硫磺岛上孤军奋战的两万两千名日本士兵中，只有大

约一千人存活下来。有些人投降，有些则是在要自杀前被擒获。在电影中，西乡是他的部队里唯一活下来的。我们不清楚栗林将军在现实世界中是怎么死的，有可能是在他的洞穴中被烧死或炸死。在伊斯特伍德的电影中，他率领了一批自杀攻击队，杀入美军阵营。这大概与史实不符。西乡也参与其中，却被抓住他的海军陆战队打昏。在《硫磺岛的来信》最后一幕里，我们看到他和一整列受伤的美国士兵一起倒在地上，他的脸朝着镜头。他被军毯覆盖，等着被带离这个死亡小岛，此时的西乡，看似和他身边排队的美国士兵没有什么不同，但他却没失去个人的独特，而这正是这部伊斯特伍德的佳作所要传达的价值。

十三 被夺走的梦想

——个日本网站宣布：巴勒斯坦拉姆安拉（Ramallah）的第一家寿司餐厅开幕了！这让我想到巴勒斯坦总理萨拉姆·法耶兹（Salam Fayyad）与其西岸屯垦区的政策。既然和平谈判陷入僵局，何不创造一些一个真正的国家会有的现代景象，或许有一天就会成为一个真正的国家了！开辟新路，银行、“五星级”旅馆、办公大楼和公寓大厦。他把这称为“用占领终结占领”。

到拉姆安拉的游客，马上会对建造新建筑物的挖掘机和鹰架大吃一惊。同样让人吃惊的，是戴着或红或绿的贝雷帽、在街上巡逻的宪兵队。这些年轻人大部分用的是美援装备，接受美军训练。一开始是由美国陆军中将基斯·戴顿（Keith Dayton）担任训练官，到了2010年10月则由陆军中将迈克尔·莫勒（Michael Moeller）接手。

这个新巴勒斯坦，与以色列及美国携手合作，让西岸屯垦区现代化，压制反抗军哈马斯（Hamas）势力。但总理法耶兹却不是透过选举产生的，赢得2006年大选的是哈玛斯。总统马哈茂德·阿巴斯（Mahmoud Abbas）及其总理致力于将西岸屯垦区，变得比以伊斯兰教徒为主的加沙走廊更为繁荣及安全。这家“苏豪区寿司海鲜餐厅”在此时开幕，必然和这样的政治局势有关。

这家餐厅在西泽饭店内，是一栋在拉姆安拉豪华郊区的现代建筑。当我们前往用餐时，餐厅里空无一人。其原址是巴勒斯坦解放运动领袖亚西尔·阿拉法特（Yasser Arafat）的总部，在变身饭店的前一年，被以色列军队炸得只剩废墟。建筑物以抛光的耶路撒冷石头砌成，宛如阿拉法特的坟墓。餐厅看起来很新，没招待过几个客人，音乐放的是菲尔·科林斯（Phil Collins）的轻柔歌声。一位穿着黑裤、一头深色长卷发的服务生，亲切地帮我们点菜。她的名字是阿米拉（Amira），是来自伯

利恒的巴勒斯坦基督徒。

阿米拉告诉我们，饭店所聘请的七位巴勒斯坦寿司师傅，是由特拉维夫（Tel Aviv）的一位日本女士所训练的，他们得在两个月之内学会制作寿司。目前业绩不是很稳定，不过阿米拉说，已渐有起色，只是有个小问题：将凯萨饭店土地卖给巴勒斯坦老板的，是一位约旦人，附带条件是饭店不能卖酒精饮料。

阿米拉本人虽然没有到过美国，却持有美国护照，也有巴勒斯坦身份文件。她的父亲以前在伯利恒教授阿拉伯文学，父母在回到巴勒斯坦前成了美国公民。阿米拉用流利的英文说，巴勒斯坦是她的家。她曾在西班牙巴斯克（Basque）地区[I]受过餐厅管理训练。她发现西班牙人对她十分不解，因为他们以为所有的阿拉伯女性都戴面纱。她说每次参加派对，总会发生同样的事：

总会有西班牙男子问我从哪来的。一听说我来自巴勒斯坦，他就会开始长篇大论说以色列人有多么糟糕。接着他一转身，把我丢下。你看，他们觉得我们都是恐怖分子。这真的很惨。

阿米拉常常重复这句话，“这真的很惨”。比如说，从拉姆安拉到伯利恒得花上三四个小时，有时甚至长达五个小时，端看通过以色列检查哨的速度，“这真的很惨”。以前，从拉姆安拉经过耶路撒冷到伯利恒，只要三十分钟。现在拉姆安拉周围都是以色列屯垦区，这些道路交通网只有以色列人得以使用；拉姆安拉和以色列中间也隔着一道水泥高墙。以色列人禁止参访拉姆安拉和伯利恒。有些巴勒斯坦人持有前往耶路撒冷的通行证，因为他们住在那里。这段路程很短，开车的话照理说只要十五分钟，却经常得花上三到四个小时，有时甚至五个小时。

阿米拉也说虽然拉姆安拉变得时髦了，巴勒斯坦年轻人却很难在西岸屯垦区找到工作，就算幸运找到工作，要维持生活基本开销仍然很困难。大笔来自美国、欧盟、波斯湾国家的资金涌入巴勒斯坦，主要用来盖医院、道路和旅馆等等，但此处被高墙阻隔孤立的情势，却不利于经商。假如以色列人可以来这里消费，情况或许会比较好，但以色列人却被拒于门外。

为了要回到耶路撒冷，我和其他几百名巴勒斯坦人一样，通过层层

检查哨。我们得慢慢穿过狭窄的铁丝网隧道，好像是囚犯进到戒备森严的监狱。气氛沉闷，大家话很少，就算讲话也是尽量压低声量。母亲试着让孩子不要哭闹，年轻男子紧张地用手机传简讯，有人讲笑话纾解紧张气氛。当一群人挤在一个笼子里时，是没有发泄情绪的余地的。

奇怪的是，我们根本看不见以色列军人的影子。没有吉普车、没有瞭望塔，也没有巡逻队。每隔十到十五分钟，有时二十分钟，一个绿色信号灯开始闪烁，接着一阵巨大低沉的声响，栅门会打开，每次允许几个人进入，预备通过下一道栅门。我很幸运，这次只花了一个半小时。直到关上最后一道栅门，我才终于看到窄窗后面有个密不通风的小办公室，里头两位二十多岁的年轻以色列女兵在谈笑之余，漫不经心地按下栅门的开关，像是有用不完的时间。这自然是个无聊的工作。她们不会正眼瞧这些巴勒斯坦人，只有在这些人快离开前，才检查一下他们的证件。

* * *

每个星期五下午，总会有至少数百人，有时甚至更多，聚集在东耶路撒冷一个满是灰尘的角落。这里距离著名的美洲侨民宾馆（American Colony Hotel）只有几分钟路程。他们是要抗议巴勒斯坦家庭被驱逐出自己的家门。巴勒斯坦人被赶出家门，而身穿深色西装、黑色帽子的正统犹太教信徒，则搬进这些房子。这里是谢赫贾拉（Sheikh Jarrah），是阿拉伯人隔离区。1948年战争结束后，巴勒斯坦难民在当时是约旦领土的这个区域落脚。1967年这里回归以色列统治后，他们仍被允许在这居住。

几年前，情势转变了。几个犹太团体，包括宗教和世俗团体，决定要讨回这些在1948年以前属于犹太人的房子。这通常没有直接的依据，有时甚至得参考出处不明的奥托曼帝国公文。贩卖住宅给犹太人在巴勒斯坦是重罪，除了谢赫贾拉之外，在某些区域也有巴勒斯坦人在将房子卖给犹太人之后，假装是被驱逐出住所的。无论如何，不若在西耶路撒冷，巴勒斯坦人在东耶路撒冷并没有重新要回房产的权利。这是以色列重新掌握整个耶路撒冷的策略，把巴勒斯坦人赶出耶路撒冷及周边村落以便让犹太人进驻。正如总理本雅明·内塔尼亚胡（Benjamin Netanyahu）说的："耶路撒冷不是屯垦区，这是以色列的首善之都。"

在以色列，希伯来大学的学生们带头抗议这项措施。每个星期五知名学者和文坛人物都来共襄盛举，如大卫·格罗斯曼（David

Grossman）、泽埃夫·施特恩赫尔（Zeev Sternhell）、阿维沙伊·马加利特（Avishai Margalit）、大卫·舒尔曼（David Shulman），甚至一位在此区出生的以色列前司法部部长迈克尔·本——亚伊尔（Michael Ben-Yair）。有些人喊口号、唱歌、还举着“停止占领！”或“停止种族净化”的标志。不过大多数人就是每星期前来声援。

除了那些来向示威者兜售现榨橙子汁的年轻阿拉伯男孩之外，现场没有什么巴勒斯坦人。在耶路撒冷以外的示威，巴勒斯坦人多些。不过在这里示威，犹太人顶多就是被揍一顿，在警察看守所待上一天；若是巴勒斯坦人，可能会被取消耶路撒冷居住许可证，他的家、工作和生计，也跟着没了。

这些示威者都照规定行事。即便如此，警方在抗议初期仍封锁了通往新犹太屯垦区的道路，用暴力对待示威者。有些人被盾牌撞击，现场有催泪瓦斯，年长的示威者被踹到地上。这些画面在电视新闻中出现，让许多人不满；于是警察接到要克制一点的命令。毕竟这里还是耶路撒冷，若是在占领区，警方克制与否就不是这么重要了。即便每星期例行示威，还是有很多阿拉伯人被赶出自己的房子，新住民持续入住。这不只发生在谢赫贾拉，其他阿拉伯人隔离区如塞勒瓦（Silwan）、拉斯阿穆德（Rasal-Amud）、阿布托（Abu Tor）、贾贝尔穆卡贝尔（Jabel Mukaber）也天天上演同样的事。

示威者其实改变不了现实。但当大多数人已经对身边少数族群所受到的羞辱和对待无动于衷时，任何一点象征性的举动都非常重要。这些示威者让我们看到，在这个每天都发生粗暴之事的国家里，仍然有一般文化教养。就某方面来说，谢赫贾拉团结运动（Sheik Jarrah Solidary Movement）可说是爱国精神高贵的表现。我每个星期通常会和一位老友阿米拉，一起前往抗议现场。

她和巴勒斯坦女侍同名，只不过我朋友是以色列犹太人。不论是将原住户扫地出门、进驻者的行为举止，还是一般以色列人对待巴勒斯坦人的态度，都让她十分愤慨。她的愤怒不仅止于这场示威，她经常表示对自己国家的不满。每当看到以色列人在酒吧、餐厅或咖啡店里享受，阿拉伯人却被羞辱时，总让她倒尽胃口。有些人可能会认为这太过神经质，是自我厌恶的表现。但我不这么认为。

“你知道吗？”她的英国丈夫，在某个周五下午告诉我：

阿米拉其实非常爱国，从小就充满了锡安理想主义。她被教导说，以色列是一个伟大的实验，要建设一个更有人性的新社会。在她中学最后几年里，这个理想幻灭了。阿米拉和其他人，特别是那些老一辈的，看着这些理想破灭，都感到非常愤怒。他们再也不认得自己的国家了，仿佛他们的梦想被夺走了一样。

谢赫贾拉正下着大雨，但以色列示威者仍然在此集结，年轻的巴勒斯坦男孩子在临时搭建的帐篷下挤橙子汁，雨水不时从帐篷顶上倾泻而下。知名以色列社运领袖埃兹拉·纳维（Ezra Nawi）也一如往常，出现在抗议现场。他有力地和众人握手致意，像是位天生的政治家。其实，体型壮硕、浓眉大眼、有着古铜色肌肤的纳维，压根儿不是政治家。他来自一个伊拉克犹太家庭，职业是水电工，也是同性恋者。透过他的巴勒斯坦男友，他得知了阿拉伯人在以色列的困境，于是在20世纪80年代开始加入阿拉伯及犹太人权组织。

纳维的社运活动着重的是实际层面，而不是政治化议题。只要巴勒斯坦人在哪里有困难，他就去哪里：无论是被以色列军队驱离他们的土地，或是被武装以色列居民攻击。他主要在希伯仑（Hebron）南部活动，这里的贝都因人在沙漠或是贫民窟中努力求生存。一旦拒绝离开他们的土地，这些游牧民族的牲畜就会被毒死，水井被填满，土地被摧毁或没收。失去传统生计的阿拉伯牧羊人，被迫居住在肮脏破旧的城镇里，被以色列屯垦区包围。

这里没有王法，顶着黑帽的年轻武装男子制订自己的游戏规则。当需要更多武力来对抗原住民时，他们可以找来军队。来到这片土地的男男女女，来自世界各地，包括欧美、南非、俄罗斯、以色列。

一个星期六，我和纳维及几位社运人士一起前往此地。同行的包括大卫·舒尔曼，他是以色列知名的印度文明学者，出生于艾奥瓦州。在距离一个大型以色列屯垦区不远处，我们站在一小片棕色的田野边，看着一位巴勒斯坦农夫用手将一把把的种子撒到田里播种，像是渔夫甩出钓竿一样；另一位男子则上上下下地开着老旧的牵引机。田野的另一头站着一群以色列士兵，枪杆撑在肩头上，虽没有攻击的意思，但充满监视意味。舒尔曼告诉我，我们此行的目的是要确保以色列住民不会来打扰巴勒斯坦人播种。通常在以色列移民的要求下，士兵会把社运人士赶走，有时甚至逮捕。这是非法的。但就像我之前说的，法律在这古老的土地上不适用。

这一回士兵只是远远地看着，种子被顺利播下。这时纳维早已经出发前往另一个冲突发生的地方。这片世世代代属于一个巴勒斯坦家族的土地，十年前被以色列夺走，而今以色列屯垦住民在这块土地周围竖起篱笆。土地以各种名目被没收，如眼前这片土地，原本乃是军方宣称因军队演习需要而没收，但却允许以色列人在这里建造住宅。

我们审视着一直绵延到内盖夫（Negev）沙漠的壮观砺石地形，舒尔曼说这蛮荒之地似乎吸引了许多狂人，曾经有许多先知、圣人在这儿游走。他正说着，我突然听到一个沙哑的声音嚷嚷着德文。一个头顶黑色牛仔帽、身穿黑色牛仔裤、有着运动员般身材的男子出现在新篱笆的另一边，听起来像是个愤怒的疯子。他的名字是约哈南（Yohanan）。他正用德语对着一位中年巴勒斯坦人大叫，要对方闭嘴。

这位巴勒斯坦人用阿拉伯语解释说，这片土地世世代代都是他的家族所有。约哈南生于德国，父亲是天主教修士，后来才改信犹太教。他嚷嚷这没有任何证据，但他并没有引用圣经来主张这片他称为犹太地（Judea）和撒马利亚（Samaria）的土地的所有权。他听起来比较像是战前那些崇尚自然的德国人。他激动地说着他和这片土地的联结，以及他对这里生长的植物有多么了解。他特别指出，在德国，假如土地所有人没妥善照顾某块土地，那所有权就会归于照顾这片土地的人。他在这里耕种，所以这片土地应该属于他。

约哈南性情古怪孤僻，其他以色列屯垦区居民并不喜欢他。他的房子是改建的旅行拖车，孤零零地杵在附近一处山丘上。从他那儿我们可以听到一些丑恶的故事，关于以色列人的残暴、报复，以及积怨已久的纠纷。我们倾向把希伯仑这类地方的暴力冲突，解读为自古以来不同宗教和种族之间的仇恨，这种紧张关系甚至可以上溯至圣经时代。不过其实，贝都因人并不是宗教狂热分子，他们也没赋予他们的土地和房产神圣的意义。也不是所有的犹太新住民都是因为宗教热情来到这里的。我们在这片荒芜的土地上看到的，不是圣经里的旧世界，而是像美国大西部时代的新世界。有新住民和原住民，牛仔和印第安人，还有离经叛道的持枪分子和非法之徒，当年美国大西部就是这样被占领的。

＊＊＊

我在以色列的那段时间，报纸似乎充斥着性丑闻。曝光率最高的两则新闻，一是以色列前总统摩西·卡察夫（Moshe Katsav）因强暴、性骚扰和“妨害风化”被定罪。另一则新闻，则是警察中将乌里·巴尔——列

夫（Uri Bar-Lev）被控“企图强迫”一位化名为“O”的女社工和他发生“亲密举动”。

O女士和另一位少将的绯闻女主角，化名“M”的化妆师，都不像意大利总理贝卢斯科尼（Berlusconi）付钱请来的派对女郎。巴尔——列夫在一场会议中结识了O，而O和M则是旧识。第三位化名“S”的女主角，则是在少将提出三人行性爱派对的要求时，引荐了M女士。话说，前总统卡察夫也同样和指控他的女子们熟识，他甚至对其中一位女子表白。这些女子都曾在他的办公室工作，一位是在卡察夫担任观光部部长时在观光部工作，另外两位则是在总统官邸上班。

难以置信的是，在阿维盖尔·穆尔（Avigail Moor）博士最近所做的一份学术调查中，发现百分之六十的以色列男性与百分之四十的女性认为，“被强迫和熟识的人发生性关系”并不算是强暴。[96]巴尔——列夫的案子似乎和政治斗争有关。当时他正想要争取成为新的警察首长，有些人并不乐见其成；而卡察夫的行为让我们看到政治斗争险恶的一面。《国土报》（*Haaretz*）的专栏作家写道：“这就是大家所熟知的，色情和自以为是的组合。”[97]以色列报纸上这类批判又看好戏的语调，让我联想到英国小报。

不过报纸上和性有关的，并不只有公众人物的丑闻。三十几位知名犹太拉比的妻子联署了一封公开信，她们都属于一个致力于“拯救以色列的女儿”的组织。她们公开呼吁犹太女孩不要和阿拉伯男孩约会。信中警告说，“他们想要你们的陪伴，所以对你们无微不至，让你们陷入爱河”，接着你们就中了他们的圈套。一位名为什穆埃尔·埃利雅胡（Shmuel Eliyahu）的犹太拉比，恶名昭彰的事迹之一是告诉他所居住的采法特市（Safed）的居民，不要把公寓卖或是租给阿拉伯人，他也抱持类似的看法。他说他乐于和阿拉伯人礼尚往来，但“我不要阿拉伯人和我们的女儿打招呼”。

我必须要强调，自由派的以色列媒体十分唾弃拉比埃利雅胡，他在全国也没有很多支持者。但若认为他不过是比较特立独行，我们也未免错判情势。以色列和巴勒斯坦所做的一项联合调查发现，在采法特有百分之四十四的以色列犹太人赞成不要把公寓出租给阿拉伯人。连出租个公寓都如此了，更不用说犹太人和阿拉伯人之间的性关系了，反对数字肯定是更高的。

* * *

圣城大学（Al-Quds University）距离耶路撒冷旧城只有一千六百米之遥。这是耶路撒冷地区唯一的一所阿拉伯大学，大学部和研究所学生加起来超过一万人。原本从旧城步行二十分钟就可以到达，但隔开以色列人和巴勒斯坦人的高墙也把校园和城市隔开，没办法直接步行通过。2003年原本的计划，是要让墙穿过校园，拆掉两座运动场、一个停车场和一座花园。在师生一同抗议及美国政府的支持下，这计划才没被实行。但整个校园仍然让人觉得很孤立。从这儿要到耶路撒冷，必须要穿过这道墙，通过好几个检查哨。原本二十分钟步行可达的路程，变成要开车四十分钟，这还是在有通行证，而且检查哨的士兵不刁难的情况下。以色列人照理说根本不会来这个大学。

圣城大学的校长是萨里·努赛贝（Sari Nusseibeh），可说是巴勒斯坦心胸最开放的自由派之一。学校虽然被孤立，但却仍然生气勃勃：校园里，戴头巾的穆斯林学生和没有宗教信仰的学生以及基督徒一起上课；教授之中也有犹太人；而且多数在这里教书的巴勒斯坦人，都有欧美大学的文凭。

我在耶路撒冷的最后一天来参访圣城大学。除了对巴勒斯坦的大学感到好奇之外，圣城也是我在美国任教巴德学院（Bard College）的姐妹校，我受邀参加一堂都市研究的课。学生发表要在拉姆安拉北边建立一个全新的巴勒斯坦城市的各种计划，新城市叫作拉瓦比（Rawabi）。建筑工事已经开始了，但以色列政府还没有同意修联外道路。没有了这条路，拉瓦比就会被孤立在石头山上，可以看到特拉维夫，但没有路通往拉姆安拉。

一位戴着头巾的年轻女学生向我们解说拉瓦比将来的样貌，有办公室大楼、美式郊区住宅以及巴勒斯坦城镇经常没有的现代化设备：电力、自来水、网络和绿能，里头也有几间电影院、一间医院、咖啡厅、会议中心、地下停车场以及大公园。简单来说，拉瓦比正是巴勒斯坦总理法耶兹梦想中的城市，现代化的新巴勒斯坦，这回大部分的资金是由卡塔尔（Qatar）政府赞助。据说以色列总理内塔尼亚胡也支持这个计划，因为这会让紧张的情势看起来“正常化”，而且以色列又不需要让步。

光是这点就会让巴勒斯坦起疑心。这个计划该不会是另一种卑劣的合作形式吧？这是不是对现状妥协呢？圣城的学生们还拿不定主意。他们对建设一个全新的、现代化且都市化的巴勒斯坦兴奋不已，但内心仍然充满矛盾。

除了传言中有内塔尼亚胡支持之外，还有其他问题。法耶兹并不受到巴勒斯坦人欢迎。西岸屯垦区居民或许不是很喜欢哈玛斯，但半岛电视台（Al Jazeera）的网站上却出现了法耶兹和以色列军队合作，共同镇压巴勒斯坦同胞的新闻，这让许多人不悦。更让人不快的是，半岛电视台还指出，巴勒斯坦高层准备将东耶路撒冷的一部分交给以色列管辖。当群众在埃及起事时，自知不受欢迎的法耶兹，马上解散内阁，答应在9月重新进行改选。

关于这些政治议题，圣城的学生并没有想太多，但他们确实提到有些拉瓦比的开发案被以色列公司拿走。在一些巴勒斯坦人看来，更糟的是主导开发案的巴沙尔·马斯里（Bashar Masri）接受了犹太国家基金的三千棵树苗作为“环保贡献”。一位博客博主指责这些是“锡安主义者该死的树”。

事情发展得更为复杂。不仅巴勒斯坦人心有疑虑，以色列新住民也是，他们发动几场示威抗议，试图阻挠建筑工事。他们认为拉瓦比“危及安全”，让巴勒斯坦朝独立建国更近一步。而且拉瓦比还会制造污染、带来塞车等问题。不过新住民最受不了的是拉瓦比地处上位，对他们居高临下。因为在拉瓦比建城后，以色列屯垦区就失去地理上对巴勒斯坦居高临下的优势。但按国际法来说，开发以色列屯垦区是非法行为。

圣城的学生来回辩论，女性比男性言词更尖锐，最后他们仍然感到无所适从。这没有一个绝对的正确答案，没有一个可以让所有人都接受的解决方案。他们对这点非常清楚，但仍然继续辩论。这让我对这个各方人马总是坚持自己绝对正确的国家，在忧患中看到了一线曙光。

---

[1] 巴斯克地区指西班牙和法国庇里牛斯山脉一带，有其独特的文化、语言。

十四 尖酸刻薄的记事者：哈里·凯斯勒

1914年7月23日，英裔德籍审美学家、出版家、艺术收藏家、旅行家、作家、兼职外交官，同时也是社交名流的哈里·克莱芒特·乌尔里克·凯斯勒伯爵（Count Harry Clément Ulrich Kessler），在伦敦的萨瓦尔饭店举行了一场午宴，与宴者有丘纳德夫人（Lady Cunard）、罗杰·弗赖（Roger Fry）以及丘吉尔的母亲伦道夫·丘吉尔夫人（Lady Randolph Churchill）。下午，他到首相阿斯奎思（H. H. Asquith）官邸参加了一场花园派对。接着他和布鲁姆斯伯里团体（Bloomsbury group）的赞助人奥托琳·莫雷尔夫人（Lady Ottoline Morrell），一起到格罗夫纳酒店（Grosvenor House）看几幅画作。傍晚他在戏院和谢尔盖·季阿吉列夫（Sergei Diaghilev）碰头，他在吉尼斯（Guinnesses）家族一个成员的私人包厢里有个座位。这是凯斯勒经常有的忙碌的一天。

从他在这天所写的日记里，我们绝对不会知道第一次世界大战将在五天之后爆发。但这不是最令人惊讶的部分。凯斯勒，这位完美时尚的多元文化主义者，能流利地说至少三种欧洲语言。他认识俾斯麦、斯特拉文斯基（Stravinsky），人面很广。无论是在巴黎的贵族沙龙、英国乡间豪宅，或是普鲁士政府官员俱乐部，他都一样自在。但他却和满腔热血的德意志民族至上分子一样，对战争大声叫好。你会以为，以他的个性和观点，应该会比较像因道德良知拒服兵役、自远于这场欧洲大灾难之外的里顿·斯特拉奇（Lytton Strachey）。然而从他战时的日记里看来，凯斯勒的笔调比较像是恩斯特·容格尔——这位军人兼作家，颂扬如1914年兰格马克（Langemarck）之役等血腥战争为“钢铁风暴”，好像大屠杀是一件让人精神振奋、洗涤身心的事。

根据德国民族主义分子所创造的传奇故事，在兰格马克战役中，数千名学生志愿兵在高唱“德国终将胜利……”（Deutschland über alles...）时，遭机关枪扫射殉国。关于这场战役，凯斯勒写道：

在我们德意志民族做垂死挣扎时，像音乐等等在我们灵魂深处的事物，才会迸发出来……有哪一个民族会在战场上，步向自己的死亡时，大声歌唱呢？

其实，那些可怜的德国娃娃兵并没有这么做。因为他们当场就送命了，哪来的时间唱歌呢？凯斯勒并不像容格尔一样，他并没有在战争现场，因此对这个传奇故事有全盘接收的借口。但让人惊讶的是他那种欢欣鼓舞的语调。

凯斯勒究竟着了什么魔，在和丘纳德夫人共进午茶之后的几个月内，变成这种可怕的模样？一个可能的解释是，他只是受到时代气氛的影响。当时很多人都醉心于爱国主义，认为在这个国家衰落的节骨眼上，打一场仗应该会振奋人心。关于这点，英法两国民众和德国人比起来有过之而无不及。我的外公是英国人，战争开打时，他还未满十八岁，一心想要被送往到法兰德斯（Flanders）的死亡壕沟，只因为自己是德裔犹太移民的后代，便觉得如此一来，可以证明自己的爱国情操。但是，凯斯勒并非犹太人——“恰好相反”（au contraire），每当萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett）被问到是否为英国人时，这位地道的爱尔兰人就这么回答。但或许凯斯勒有点担心自己被认为不够德国人。

我们可以肯定的是，对凯斯勒那一辈的人来说，尼采的哲学观，如借由奋斗而重生，权力意志（the will to power），以及人从神手中接下创造与毁灭的工作等概念，大大强化了德国的英雄形象。凯斯勒在1895年的日记中写道：“今日德国二十到三十岁之间的年轻人，只要受过一点教育，他们的世界观必定多少受到尼采的影响。”尼采认为在狂喜沉醉（intox ication）的状态下，会创造伟大的艺术，凯斯勒很明显深受这个观点的影响，但将这种状态运用在国际政治上，却是危险的开始。

不过假如凯斯勒只是反映了他的时代，我们大概也不会那么津津有味地读他的日记。他的日记之所以让人着迷，是他对在当时各种观点之间的矛盾挣扎。他的出身背景、所受的教育与脾性，造就他成为世界公民，无法成为一个坚定的民族主义者。不过凯斯勒对那个时代的某些观

念，并没有那么积极反省。

就多个层次来看，凯斯勒的日记都很引人入胜。首先，他有好眼力，观察入微，时而机智风趣，时而尖酸刻薄；他记录了19世纪末到第一次世界大战之间，以及1918年到纳粹掌权期间的欧洲文化、上流社会的逸事。日记的第二部分，涵盖了魏玛时期，也是日记中最广为人知的一部，在1971年发行英文版。[98]凯斯勒在1933年逃离纳粹政权前往西班牙马略卡岛（Mallorca）[99]，临走前，将记载至1918年的第一部分日记藏到保险箱里，五十年后才又被发现。第一次世界大战前以及魏玛时期的日记，读起来像是要撞到冰山之前的泰坦尼克号，众人不知大难临头，仍在甲板上载歌载舞。他在20年代就有不祥的预感，一个大灾难似乎近在眼前，但他对此却漫不经心，这是20世纪初期贵族之间典型的心态。要等到希特勒上台，凯斯勒才感到心痛、幻灭和害怕。1914年，他仍然觉得战争是个浪漫的大冒险。

他的一次大战日记中，有一个令人毛骨悚然的段落，写就于波兰和奥地利边界。1915年1月16日，一个废弃的小火车站候车室，他和几位军队同僚共进晚餐。他写道：“现场气氛完全不像是一场大冒险，但我们的确是在进行一场世界史上最有冒险精神的旅程。”这个火车站是奥斯维也钦（Oświęcim），也就是后人所熟知的奥斯维辛。

＊＊＊

哈里·凯斯勒究竟是何许人也？他于1868年生于巴黎，貌美的母亲艾丽斯·布洛斯——林奇（Alice Blosse-Lynch）有着英格兰与爱尔兰血统，父亲则是来自汉堡的银行家阿道夫·凯斯勒（Adolf Kessler）。一家人住在巴黎，艾丽斯有时会在她的私人剧场里，和萨拉·伯恩哈特（Sarah Bernhardt）、埃莉奥诺拉·杜塞（Eleonora Duse），以及亨利克·易卜生（Henrik Ibsen）等宾客一起演出小短剧。他们经常去有名的德国水疗镇度假，如巴德埃姆斯（Bad Ems）。就是在这里，年迈的德国皇帝威廉一世对艾丽斯一见钟情，因此有谣言说哈里是皇帝的私生子。其实，日记的译者莱尔德·伊斯顿（Laird Easton）在简介中指出，艾丽斯是在哈里出生两年之后才认识皇帝的。阿道夫则是在1879年因为他对在巴黎的德国社群所做的贡献，而被授予爵位。

凯斯勒早年在英国求学，就读阿斯科特（Ascot）的寄宿学校。身为一位纤弱的德国少年，在学校多少会受欺侮，不过他仍然对在英国求学的日子充满缅怀之情，这大概和他的同性恋倾向有关。他在阿斯科特

以及波茨坦（Potsdam）接受军事飞行员训练："这或许是我经历过最深刻的切肤之痛。但我愿意牺牲人生中所有的平顺甚至快乐的时光，只要我能再体验一次这种悲喜交集的感觉。"1902年他在温莎（Windsor）附近散步，旧地重游："在伊顿（Eton）看着那些衣衫单薄、身手矫健的少年，让我忆起当年。"

日记是从1880年开始写的，当时凯斯勒仍在阿斯科特。他的英文流利，字里行间充满了上流社会年轻学子的傲慢。当时伦敦有一场抗议失业的喧闹示威，这场示威最后促成了1886年的《取缔暴动法》行法（Riot Act）制定。凯斯勒评论道："为什么没人下令骑兵把这群暴民驱散或绳之以法呢？必要时刻，应该要拔剑对付这批人。说真的，保持伦敦最富裕的地区不受这些无谓的骚扰，采取任何举动都不过分。"

接着在1891年，日记突然从英文变成德式英文。德文和英文都是他的母语，应该都能使用得很自然。可惜的是，这时期的日记却非如此，文法错乱，句子叠床架屋，像是用很重的德国口音说英语，还错误百出：德文Kaserne指的是军用拒马，而不是士兵的临时住所。Genial不是和乐的意思，而是"天才的"。Schallplatter是唱片，在英文里通常不会翻作"留声机盘"。把schleppen翻译成蹒跚，如"和孩子们一起蹒跚前进"，听起来像是意第绪语（Yiddish），我相信这不是他的本意。把"凯泽霍夫饭店"（Hotel Kaiserhof）译成"皇帝饭店"（Hotel Emperorhof），十分不寻常。此外，这位多元文化主义者的欧洲地理常识似乎不足，仅是把地名直接以原文音译，如海牙（The Hague）变海格（the Haag），安特卫普（Antwerp）成了安佛斯（Anvers），至少这些地名在英文中不是这样写的。

凯斯勒主要效忠的虽然是德国，但这并不代表他是个心胸狭窄的民族主义分子。他有志于成为外交官、艺术收藏家、精品书出版人，因此经常在巴黎待上好一段时间，和雕塑家奥古斯特·罗丹（AugusteRodin）及阿里斯蒂德·马约尔（Aristide Maillol）结为好友，也结识了有欣赏俾斯麦演说癖好的保罗·魏尔伦（Paul Verlaine）。在英国，凯斯勒认识大部分政治艺术圈的重要人物。他固定出席每一季的赛马场合，席间总是不断留意各种稀奇古怪的细节。在德比（Derby）他所看到的几个主要娱乐活动之一，是"把球掷向活生生的黑鬼。黑鬼从一个洞里探出头来，只要一便士，谁都可以把球掷向他的脑袋。打中目标的人会有奖品"。

1892年，凯斯勒在世界各地旅行。他首先来到美国，对纽约社会的

女性印象深刻，至于男性则都是“生意人：年纪长些的，通常都俗不可耐，年轻人大都十分无趣、喧闹，几乎都有胃溃疡”。他很喜欢日本，“就算是一般老百姓，都非常自然有礼。一般日本人远远超过那些粗俗、追求感官刺激、近乎野蛮的欧洲人”。他对大英帝国在印度的殖民统治没怎么多想，反倒是说从恒河上看过去，贝拿勒斯（Benares）“美丽、色彩缤纷、让人心动，真是言语无法形容”。他接着来到埃及，之后从西西里岛取道回到欧洲。在西西里岛，经历了许多东方“奇幻怪异的景色”之后，他十分高兴看到“熟悉的地方和城市”，“在陶尔米纳（Taormina）看到改建成戏院的巴洛克老教堂时，甚至非常欢欣鼓舞”。

一直到魏玛时期，凯斯勒才变成一个和平主义者、社会民主分子，被称为“红色伯爵”（Red Count）。而即便在民主制度已经岌岌可危时，他尊贵的社会地位让他无法和一般民众选出的民意代表站在同一阵线。尽管凯斯勒为几个欧洲首都的上流社会深深着迷，他仍然用批判的眼光看待光鲜亮丽的外表。在巴黎的一天傍晚，他拜访了男爵夫人范路易伦（Baroness van Zuylen）及她的同性情人里科伊（Riccoï）夫人之后写道：

她们告诉我，她们收集香水及所有和香水有关的东西。这个社交圈很虚伪做作，所有人的品位加起来大概只和一个健康的农家女差不多。范路易伦家的女人……到处宣扬说“她为了哥特风格疯狂”，好像她很特别一样。至于晚到的博尼·德·卡斯特拉尼（Boni de Castellane）说里科伊“只喜欢可以让她舔的东西，只在乎东西好不好舔”。

他补充道，范路易伦男爵夫人出身罗斯柴尔德（Rothschild）家族，但“长得不是很像犹太人”。这究竟是批评还是赞美，我们不得而知。

身为同志的好处之一，是生活圈经常可以跨越各种阶级。凯斯勒的情人通常都不是来自他自己的社会阶层。他的情人中，有“小水手”莫里斯·罗西翁（Maurice Rossion）以及一位法国自行车赛车手“小科林（Colin）”。凯斯勒看待这些男孩的态度，可说是近乎纯粹审美的观点。譬如说，他在伦敦白教堂区（Whitechapel）观赏拳击赛时，发现“这里面有几个年轻男子，体态修长，血统优良。不完全像希腊人一样血统纯正，但还算得上美丽、修长的混血儿”。不过一段关系并不总

是仅限于生理层面，他喜欢拿许多重要文学作品，如巴尔扎克等等，给小水手和小科林看。

凯斯勒最亲近的朋友，是那些有才华、自觉是社会边缘人的男子。尽管他跟随着时下流行，鄙视犹太人，他的一个好朋友，政治家和工业家瓦尔特·拉特瑙（Walther Rathenau）却是犹太人，尽管拉特瑙并不是很喜欢自己的出身。凯斯勒的反犹主义值得我们仔细审视一番，这有助于了解他对整体社会和政治的看法，或许甚至可以了解他为什么会变成一场灾难性战争的拥护者。

凯斯勒日记中仇视犹太人的言论，让这本日记沾上恶名。但这些评论通常是出自他人口中。举例来说，1907年法国印象派画家德加（Degas）谈到一位成为法国公民的比利时犹太人，说“这些人非我族类”。或是理查德·瓦格纳的遗孀科西马（Cosima）在1901年谈到“犹太人问题”时说：“她认为犹太人很危险，因为他们和德国人‘不一样’……因此和他们共处一个屋檐下，原本一个理性的人根本不需要去反省的道德、诚信等问题，现在都是问题了。”凯斯勒记录了这些对话，没有加注任何评论。

凯斯勒详述了他好友拉特瑙的看法。拉特瑙认为，犹太人在过去两千年把心力都花在辩论犹太经典上，因此犹太人的智力发展“甚为贫乏”。但德国人就不一样了。拉特瑙“对德国人认识愈深，愈敬佩他们”，时值1906年。十六年后，这位在第一次世界大战期间，拯救了德国的战争工业，爱国的犹太裔德国人，在柏林被两位极端民族主义分子杀害，凶手唱着当时在啤酒屋里流行的曲子：“杀了瓦尔特·拉特瑙，那只天杀的犹太猪！”[I]

凯斯勒自己的观察则经常是和外表有关。如他在评论一位友人的犹太妻子时说：“我对伊西（Isi）有一种生理上莫名的反感，她好像是另一种生物。”时值1899年。两年之后，他又再次对伊西品头论足，他写道：“棕色、恶魔般、有时甚至可以算是美丽的外表，但让人生理上反胃。”让他反胃的部分原因可能是因为伊西是女性，不过凯斯勒无论是对社会、政治、艺术事物的评论，都是由这种审美的观点出发，这只能算是他典型的评语。

这让凯斯勒很容易接受日后证明非常恐怖的想法。他在1896年时，推测现代社会的本质。他认为以效忠和荣誉为基础的封建制度，被立基于统治者家族利益上的君主制度取代，接着又被“以民族主义和语言为

基础的种族国家”取代。凯斯勒对法国（反德的）民族优越感，特别是罗马天主教式的保守言论，十分不以为然，称这是“生病的民族主义”。即便如此，他仍认为种族国家有一种美感。

1904年6月20日，他在日记里写下让人不安的一段话：

我很想看到有人愿意在某个地方落脚，致力于让身体以及整个种族更美丽。用运动、健康管理和营养补充品来改善十六岁以下的穷人，或许甚至可利用特定的通婚制度。

犹太大屠杀之后，这种言论自然让人痛恨。但直到今天，在一些遥远的国度，如新加坡，那里的人某种程度上仍然接受这种说法。但这话写就于1904年，而不是1935年。凯斯勒的看法并没有暴力的成分，他只是想要让他的社会观与审美观，符合他的美学乌托邦。他的理想不是像瓦格纳那种中世纪德国，或是其他条顿民族哥特式的艺术形式，他觉得这些都十分粗俗。古希腊才是他的理想，这一度是性幻想上、政治上的理想。他在1908年写道：“我们的文化有没有可能找到一种方式，可以在保持基督教传统的同时，心中抱着良知，允许情欲、裸体以及生命的全部，就像古希腊人一样？”

上述这段话，写于奥林匹亚城。当时他正和马约尔，以及维也纳剧作家胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）结伴在希腊旅行。马约尔向来积极取悦他的金主，因此一路上对希腊赞不绝口。他跟凯斯勒一样，特别欣赏臀部，无论是在拿坡里湾潜水寻找金币的“渔船男孩”，还是另外一个比较不明显的例子——万神殿的柱廊，都让他们联想到臀部。马约尔说，这柱廊好像“女人的屁股”。接着在巴黎，他则表示对尼因斯基（Nijinsky）的喜爱：“他完全就像是希腊的爱神。以前总在猜想，希腊人到底是从哪里得到这个灵感的？现在你可以亲眼看到，就是来自像他这样的年轻人。”

相较之下，霍夫曼斯塔尔对希腊没有这么赞赏，这几乎毁了他和凯斯勒的友谊。当霍夫曼斯塔尔坦承在旅馆翻过凯斯勒的皮箱之后，两人关系更加紧张。凯斯勒写道：“我们之间在为人处世上很明显不一样，这或许和种族有关。”凯斯勒指的大概是霍夫曼斯塔尔的曾祖父是犹太人。

然而凯斯勒拒绝像瓦格纳那样反犹太人。其实，反而是拉特瑙用了赞同的口吻提到阿蒂尔·德·戈比诺（Arthur de Gobineau）的极端种族主义。猜猜看当时他们正在谈论什么？希腊。凯斯勒转述他朋友的论点：希腊人在5世纪时丧失了他们的精神，并且变得虚荣，“因为大约自从对波斯的战争之后，强壮优良的金发血脉被低下种族的黑色血脉推到一旁了”。凯斯勒不赞同他犹太朋友的意见，“种族问题非常复杂，还有很多不明确的地方，我们没办法从这里得到一般性的结论”。

想想大英帝国中为数众多的希腊罗马柱廊，就知道凯斯勒不是唯一一个把对古希腊的向往，投射到自身所处时空的人。但凯斯勒的理想却和情欲有关。他梦想着德国成为一个情欲乌托邦，男人可以在北国的太阳下裸舞。1907年从巴黎回到德国时，他注意到每个德国人似乎都在谈论少年之爱（Pederasty）和齐柏林飞船（zeppelins）[II]。他希望这可以带来：

一场性欲革命。到目前为止，法国和英国在这些事情上都遥遥领先。透过这场革命，德国可以名正言顺，迅速取代英法的领导地位。在1920年左右，我们在“少年之爱”上遥遥领先，像是希腊的斯巴达。但现在就不是如此了。

事情是不是会这样还很难说。但一个月之后他回到柏林，谈起了德国的新世代：

到处都可以看到感官的觉醒，通常是以对美貌莫名的饥渴表现出来。我想到一个早些年的例子。在我还是新进军官的时候，普法伊尔（Pfeil）还在受训，这男孩美得像画一样。正是这种对美貌的饥渴，普鲁士卫队（Garde du Corps）的初级军官把普法伊尔灌醉，然后把他的衣服给脱了。

罗马则正好和凯斯勒的理想希腊恰恰相反。罗马“暴发户式的炫耀风格”仍然让全世界印象深刻，“比起犹太银行家妻子的钻石，或是新崛起的芝加哥亿万富豪的赛艇，实在是有过之而无不及”。“美国化”的前景正和凯斯勒的美感相抵触：“经济统一的国家”，似乎要威胁取代“种族国家”了。美式风格廉价、贪婪、肤浅、粗俗、不自然且不纯粹。美

式暴发户的象征，就是犹太银行家的妻子。

凯斯勒心目中的德国，混杂着他对希腊充满情欲和美感的幻想，只存在于他的想象世界里。他自己也很清楚。1908年12月他从巴黎回到科隆，他写着他虽然非常喜欢“在国外的孤独感”，却无法离开魏玛和柏林：“它们是我人生中不显眼但又不可或缺的背景。充满神秘感，像基督徒的‘天堂’一样。”正因如此，他相信值得为此向西方列强一战。

凯斯勒对战争有非常写实的描述，充满了凯斯勒式的浪漫主义。1915年对俄国一役，他和一些快乐的年轻人一起狂欢庆祝军人之间的战友情谊，他们“飘飘然地走在生命最后的疆界……空气呼吸起来像是香槟，这些年轻的眼睛趁机享受阳光。希腊死神在这儿看起来像是美丽、轻柔、活泼的青春少年，而不是可悲难看的骷髅”。

他读到一篇关于“德国内在转化”的文章，若有所思地表示：“‘新人类’会因为德国在战争所经历的转变产生。这个充满神秘感的目标让我心向往之。”反之，“每个村庄里都有像跳蚤一样多、无所事事的犹太人”。

除了像香槟一样的空气之外，凯斯勒也很清楚地看见战争的可怕。关于俄国前线，他写道：

> 这边的战事应该异常猛烈。许多战死的人有半个头颅不成形，脸颊塌陷。这些高大俊美的男人很多属于俄罗斯的谢米诺夫卫队军团（Semenoff Guards Regiment）。

但他相信，即便是面对美国在财力上的优势，他仍推测，德国“拥有犹太人的狡猾，虽然我对其相当不齿，加上我们的效率”，德国会得到最终的胜利。

紧接而来的失败让凯斯勒陷入绝望，但至少让他可以用比较实际的眼光看看这个世界。他写说“一千个尼采加起来也抵不过战争对既有道德观的摧残”，他担心“整个欧洲世界已经开始发臭了，来自战壕的愤怒击退了我们”。在苏黎世参观一个绘画和木雕展（高更、秀拉、基希纳）之后，他觉得他无法填满自己美感与政治理念间的鸿沟。1918年3月27日，他在日记中写下最露骨的一段：

这种（艺术）秩序和政治军事现实之间有很大的差距。我站在两者之间的深渊往下看，都感到头晕目眩了。过去宗教、神话或是政教阶级，仍然可以充当两者之间的桥梁，现在这些都已经崩溃了。

要在这个废墟上重建一个更美好的世界，唯一的方法是“要立基在大家都能接受的一种新意识形态之上”。这个带来灾难性后果的新意识形态很快就出现在德国了。它的出现得归功于凯斯勒所鼓吹的各种理想，也就是种族、青春和纯粹。凯斯勒梦想一个充满活力、男性化以及种族纯粹的社会，而这个持续到下一次世界大战的新时代，可说是这个梦想的扭曲变形。凯斯勒后来强烈反对纳粹的思想，但为时已晚。

凯斯勒的日记值得一读，不仅是因为作者那些聪明风趣的朋友，更是因为可从中学到一个恐怖的教训：凯斯勒属于当时最有文化素养、最具国际观的人，但这位念兹在兹皆是欧洲文化的知识分子，他所鼓吹的主张却种下日后近乎毁灭的因子。今天各种关于捍卫西方文明，抵御外国信仰的言论满天飞，凯斯勒的日记是否带来一些启示？这些言论是不是一样深具毁灭性？遗憾的是，拥有文化素养并不等同预防针，不能保证不会被邪恶的思想所吸引。

I 瓦尔特·拉特瑙是德国政治家、工业家、作家，在魏玛共和时期，担任外交部部长，任内签订拉巴洛条约（Vertrag von Rapallo），使苏俄与德国贸易正常化。两个月后，拉特瑙被右派恐怖主义组织暗杀。——译注

II 在古希腊，少年之爱指成年男子与少年的性关系。20世纪初，德国发明巨型飞船，称为齐柏林飞船。——译注

十五 信仰者

严格来说，《希契22》（*Hitch-22*）并不算是一本回忆录或是政治论文，大约是介于两者之间吧。在这本书的最后，克里斯托弗·希钦斯（Christopher Hitchens）告诉读者，这么多年之后，他终于学会“独立思考”，暗指自己在中年快结束才学会这件事。用这种方式为一个人的人生故事做结尾，似乎没什么戏剧张力。不过能够独立思考终究是件好事。他接着说：“达到结论的方式有时候很有趣……一个人想什么并不重要，真正重要的是他怎么想的。”

“希契”[I] 一生鼓吹左派、反帝国主义，打击美国挟武力而自重的傲慢，曾大力支持越共及尼加拉瓜的桑地诺民族解放阵线（Sandinistas National Liberation Front）。他从前坚信“托派”，喜欢称他的友人和盟友为“同志”。但他却对小布什总统出兵伊拉克一事鼓掌叫好，大力支持新保守主义，成了极端的美国爱国分子。我和许多把“希契”当作朋友的人一样，对这个发展有些不悦。伊拉克战争的主要幕后推手之一，保罗·沃尔福威茨（Paul Wolfowitz）成了希钦斯的新同志。小布什的国土安全部部长（Homeland Security Department）迈克尔·切尔托夫（Michael Chertoff）则在华盛顿特区的杰弗逊纪念堂主持他归化为美国人的典礼。[100]

有些人可能会宽容地笑说，这是希钦斯特立独行、自相矛盾的典型作风：又是一场恶搞。的确，很难把这位大谐星的一切所作所为当真，但这一次我觉得他不是在开玩笑。如果他近来的所作所为只是搞怪，他的书至少还能博君一粲，这是他的招牌把戏，而且真的就只是想搞笑而已。但这回希钦斯却不是唯一一个唱反调的人，他跟上了当代某些潮流。在欧美两地，有好几位前左派人士加入了新保守主义及相近阵营。他们相信2001年发生的“9·11”事件，意义相当于1939年纳粹上台，“伊斯

兰法西斯主义”（Islamofascism）是这个时代的纳粹威胁，而这段危险时刻正能区别英雄与懦夫、反抗者与妥协者。

萨达姆·侯赛因（Saddam Hussein）大概是全世界最可怕的独裁者之一，用暴力推翻他也情有可原。就这件事来说，希钦斯并不孤单，亚当·米奇尼克（Adam Michnik）、瓦茨拉夫·哈维尔（Václav Havel）和叶礼庭（Michael Ignatieff）[II]都是他的同路人。

但希钦斯在谴责那些和他抱持不同观点的人时，有些脱序演出，像是他认为美国国务院“出卖人民”。试问，对缺乏收拾战后残局事务的规划发出警告，也算出卖吗？他声称“有一个规模庞大的国际联盟，刻意污蔑、毁谤”美国。他点名电影导演奥利佛·斯通（Oliver Stone）、牧师杰里·福尔韦尔（Jerry Falwell）、作家戈尔·维达尔（Gore Vidal），只是这些都是美国人，哪来的国际联盟？

不过，就像希钦斯所说的，我们不该只关心发生什么事，更要问事情是怎么发生的。这正是这本回忆录有趣的地方。乔治·奥威尔（George Orwell）曾说，他出身“上层中产阶级的下层”。这当然不是什么特别的出身，也没有比工匠富有或是受过更多教育。但这个出身却成了一种社会禁忌，让他没有办法像下层阶级人一样，可以自在地和各种人杂处。希钦斯的出身勉勉强强可以挤进这个阶级。他的父亲“指挥官希钦斯”是个愤世嫉俗的海军军官，打了场“好仗”，却被强迫退休，沦落为乡下男校的会计师，收入普通。“指挥官”喝酒但不闹事，不过也称不上是热爱生命——事情似乎恰好相反，他对于帝国时代的结束、海军光荣不再、任何荣耀的消失，充满了愤世嫉俗的守旧心态。“我们真的打赢了那场仗吗？”是他和老战友在过时的酒吧里，以及英国乡间的高尔夫球俱乐部聊天时，每次都会出现的问题。

希钦斯坦承自己非常崇拜“指挥官”及其英勇战争事迹，如在1943年击沉德国战列舰“沙恩霍斯特号”（*Scharnhorst*），“把纳粹护航舰送到海底，是我这辈子做过最棒的工作”。或许小希钦斯确实是这么想的，这多少解释了他现在对中东军事行动投入的热情。不过他最爱的不是指挥官，而是母亲伊冯娜（Yvonne）。伊冯娜本来想在大城市里过过好日子，最后却和脾气暴躁的先生一起被困在小镇的士绅圈子中。

她钟爱儿子，儿子也敬爱母亲。在我看来，关于他母亲的那一章，是全书最好的一段。他用简单、不煽情的方式表达对母亲的爱，不需要刻意语出惊人。一天晚上，希钦斯在牛津观赏一部改编自契诃夫《樱桃

园》（*The Cherry Orchard*）的电影时有感而发：

强烈感受到对其中女性角色的认同。她们没办法在让人目眩神迷的大城市发光发热，也无法在乡间生存。伊冯娜啊！假如当年老天有眼，应该要给你机会，就算不能在都市、乡村两种生活中都如鱼得水，能过其中一种生活也不为过吧。

假如希钦斯的人生有什么目标的话，大概就是不要变成像电影中那些女人一样吧。

伊冯娜的最终结局比较像是瑞典作家斯特林堡（Strindberg）笔下的故事主角，而不是契诃夫的。她离开了指挥官，和一位前英国国教牧师在一起，两人都成为瑜伽大师玛哈士（Maharishi Yogi）的信徒。他们一起前往希腊，没有和任何人道别，不久之后被人发现死在雅典一家破旅馆里。或许他们对人生感到失望，决定一起结束自己的生命。这让希钦斯几乎崩溃。他在希腊骇人的军事独裁高峰时期来到雅典。他对这趟旅程的描写简单、凄美、私密，没有一丝一毫的虚假。

但伊冯娜的故事并没有就这样结束。几年之后，也就是1987年，希钦斯的外婆透露她的女儿守着一个秘密。这个秘密是，大家喊她做“多多”（Dodo）的外婆希克曼（Hickman）是个犹太人。伊冯娜或许是担心指挥官的高尔夫球俱乐部会不喜欢这件事，所以没对人说过，但她儿子知道后，却非常高兴。希钦斯的好朋友英国小说家马丁·艾米斯（Martin Amis）说：“希契，我实在是有点羡慕你。”

为什么外婆是犹太人会让人羡慕，这点并不清楚。但遵循严格犹太教规的希钦斯，觉得他属于“族群的一员”。接着他老调重弹，说犹太人有特殊的“气质”，这些特质恰好和他自己的特质相符：没有根的国际主义者、同情他人的苦难、反对宗教，甚至对马克思主义有特殊偏好。我不知道他是赞美犹太人还是他自己。

早在他知道自己的犹太血统之前，政治就已经进入到他的生命中。希钦斯就读剑桥的著名私校雷斯中学（Leys School）。就读这所学校的学生，大多来自下层上流社会与上层中产阶级。学校的政治倾向自然也是偏向保守主义。希钦斯很喜欢他的求学生涯，当时发生了很多有趣的事，他描述时，甚至带着感激的口吻。不过那段日子，也就是20世纪60

年代中期，晚间新闻重复着“越南”这个异国名字。关于这场战争的事，让他十分震惊。当时英国政府执意支持那位“极度粗俗、样貌凶残并继续参战的总统”，于是他，克里斯托弗·希钦斯，开始“对‘保守’政治感到愤怒失望”。他接着说：“你或许会觉得，这么年轻就愤世嫉俗，自以为是。对此我的回应是，他妈的！最好可以回到当年，亲自感受这一切。”

我们或许可以回答说：回到哪里？剑桥？干吗突然出言不逊？很清楚的是，在当年他已经决定献身于这个理念，没有任何怀疑的空间。他和今天在英国小有名气、笔锋犀利的保守派记者哥哥彼得，一起到伦敦特拉法加广场（Trafalgar Square）参加反战游行，翻领上别着“破碎的十字架，一个展开双臂祈求的图腾”，这是“普世皆准的和平象征”。这也成了他日后的特定行为模式。当年我还不认识希钦斯，但自从我在20世纪80年代在伦敦认识他之后，他的翻领上总是为了这个或那个要求别上什么图腾。

反对越战当然不是什么坏事。不过当我们开始把注意力放在他怎么想，而不是他想什么时，很明显地可以看出他自以为是的口气，而且就算谈的是一个远在天边的国度时，他的观点也非常狭隘。从雷斯中学毕业之后，他进入了牛津大学贝列尔学院（Balliol College）。听了哥哥彼得说明了里昂·托洛茨基的理念，他于是加入了由一小群革命分子组成的团体“国际社会主义者”（International Socialists），简称IS。不过两人之中，彼得才是真正坚持要有正确意识形态的硬汉，希钦斯则耽于享乐，没办法让人信服。希钦斯喜欢跟男士打情骂俏，还跟一位校警特别要好，这位校警总是在留意哪里有漂亮的男孩，也会邀请他一起参加牛津上流社会的私人聚会。[101]

IS大概有一百位成员，但希钦斯说“其影响力远大于这个规模”，原因似乎是“我们是唯一一群预见1968年事件的人，知道它‘千真万确’会发生”。这种以自我为中心的用字遣词真是让人难以置信。布拉格、巴黎、墨西哥市、东京的学生……都没能预见事情的发生，只有牛津国际社会主义分子的成员“确实”解读了时代风向。

希钦斯的著作把注意力都放在自己身边一小群忠实盟友上，其中一个比较有趣（有些读者可能会觉得太超过，无法忍受）、意料之外的结果，是他对这些朋友近乎阿谀奉承的描述。而这些朋友很多都是名人。马丁·艾米斯、英国诗人兼记者詹姆斯·芬顿（James Fenton）以及被伊朗情报单位追杀的英国小说家萨尔曼·鲁西迪（Salman Rushdie），这些人

本身就值得另辟专章讨论。知名的巴勒斯坦裔美籍学者爱德华·萨义德（Edward Said）本来也是他的同志，只不过在“9·11”事件之后和希钦斯交恶。同样因“9·11”事件交恶的还有戈尔·维达尔，他本来在这本书的书背上写了一段情绪激昂的推荐短文，最后也被删去了。希钦斯写下关于艾米斯的美好回忆，认为这展现了他好友的语言天才，我不确定这对他最好的朋友是不是好事。把参加正式舞宴的男人称为“穿着燕尾服的性事”（Tuxed fucks）或许还能博君一粲，但举着“那档事的天才”（genius at this sort of thing）的标语却让人笑不出来。不过这些小事情的确还是让人感到他对朋友的情谊。

或许正是因为缺乏伟大的理念，希钦斯对人的评论总是流于谄媚奉承，或是唾弃不齿。对于不赞赏的政治人物或是其他人士，希钦斯绝对不只是指名道姓而已。譬如“职业惯性说谎家克林顿（Clinton）”，“伪善的吉米·卡特（Jimmy Carter）悄悄地卷土重来”，尼克松（Nixon）“让人唾弃到无法形容的代表亨利·基辛格（HenryKissinger）”，“不配被称作人的”阿根廷前总统豪尔赫·魏地拉（Jorge Videla）[102]等等。这告诉我们，对希钦斯来说，政治基本上就是人品问题。政治人物做出不好的事，因为他们本来就不是好人。在这个特殊的道德宇宙里，好人不可能犯错（即便是为了正当的理由），坏人不可能做出好事。

同样的道理，希钦斯赞赏的人都是“道德表率”，如特立尼达作家詹姆斯（C. L. R. James），他不仅是道德表率，“嗓音铿锵有力”，还是“成功周旋于女人之间的传奇人物（跟其他男人不一样，这些女人都是你情我愿）”，这是在奚落克林顿总统，希钦斯经常称他是“强暴犯”。至于他怎么会知道詹姆斯和克林顿在温柔乡里的言谈举止，希钦斯并没有多作解释。不过性事上的不良癖好，必然连带有不良的政治效应。多年来戈尔·维达尔一直是“盟友”，希钦斯对他的崇拜，不亚于对鲁西迪等人。不过，维达尔在伊拉克战争和“9·11”事件上选错了边，因此希钦斯告诉我们，维达尔“老爱吹嘘自己从来没有刻意满足任何性伴侣”，算是打了维达尔一记闷棍。洋洋洒洒写了四页之后，希钦斯再一次保证，无论他和艾米斯在会晤之后发生了什么事，这次会面，“两位年轻男子之间，再也没有比这更像异性恋的关系了”。在此，我们衷心为希钦斯和艾米斯高兴。

另一个典型的希钦斯常用词汇是“沉醉”（intoxication），字面上也解释成喝醉的意思。但这并非希钦斯的本意。他最早的政治觉醒，是当他和国际社会主义分子友人共有的那份“正直的意识”，他声称：

假如你自己从来没有经历过这样的感受，那你大概还被绑在蒸气引擎时代。让我告诉你，这样的信念让人非常沉醉。

此言必定不假。从牛津毕业之后，希钦斯成了《新政治家周刊》（*NewStatesman*）的记者，他过着一种愉快的两面生活：一方面是记者，另一方面是革命运动分子，想象自己可以帮助支持爱尔兰统一的爱尔兰共和军（Irish Republican Army, IRA）恐怖分子躲过法律制裁，他发现“让人沉醉尚不足以形容”这种双面人生活。我们也只能假设，大概也是这种让人沉醉的感受让他接受了小布什的观点，甘心与小布什的战争绑在一起，回到伟大的蒸气引擎时代。

“沉醉”这个状态，无论是不是只是一种比喻，最大的问题是，它让我们无法用理性思考，容易过于简化事情，像是把这个世界简单地分成好人和坏人；或是一味相信所有的宗教都是不好的，历史上的宗教应该与世俗的政治与社会分开。在希钦斯描写自己在波兰、葡萄牙、阿根廷等地的记者生涯的章节中，暴露出的其中一个缺点是他似乎从未在一个地方停留太久，他遇到的人若不是英雄名人，就是恶人。我们想要听到一个普通波兰人、阿根廷人、库德族人或是伊拉克人的声音，但读到的却是亚当·米奇尼克、豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges）或是艾哈迈德·沙拉比（Ahmed Chalabi）[III]。他们的确很有趣，但却不是普通人。我们看不到任何灰色地带、各种观点，或截然不同的生活方式。

在某些国家，大部分的人笃信宗教。不断对各种宗教冷嘲热讽的结果，是模糊了政治分析。举例来说，我们应该怎么看待中东警察国家对各种宗教团体的压迫？难道我们应该要支持在埃及和叙利亚的非宗教专制政权，只是因为穆斯林兄弟会（Muslim Brotherhood）反对？难道只是因为穆斯林赢得了在1991年的阿尔及利亚民主大选，在这里的军事政变就是合理的？这些问题没有直截了当的答案，但喊喊无神论口号并没有帮助。

希钦斯似乎也十分明白这点。他在结论那章写道：

“知识分子”的一般责任，是用辩论让事情变得更复杂，坚持在各种理念并存的世界里，不该把各种现象化成简单的标语口号，或是可以轻易重复的公式。但知识分子还有另一项责任，那就是告诉我们有些事

很简单，不该让它们模糊不清。[103]

他说得没错。在20世纪中，反对纳粹主义或是斯大林主义，是唯一高尚的行为。历史上的确有一些很明确的转折点，如1939年；对共产主义者来说，或许是1956年。问题在于希钦斯到底是如何得到这么肯定的结论：2001年也是这样的历史转折点。我们的确应该严词谴责本·拉登在曼哈顿下城、弗吉尼亚州和宾夕法尼亚州所造成的大规模伤亡，我也同意侯赛因的“国家机器是以国家社会主义、斯大林主义为范本，当然还参考了芝加哥黑帮老大阿尔·卡彭（Al Capone）的治理手腕”，但若把“9·11”事件模拟成1939年希特勒的军队正准备横扫欧洲，未免是口出诳语。

但对希钦斯来说，“9·11”事件似乎让“指挥官”回魂了。他引用英国诗人奥登（W. H. Auden）的诗《1939年9月1日》，“当夜晚毫无防备时/我们的世界仍在沉睡”。他想起奥威尔在1940年，希特勒的势力正来势汹汹时所写的文章《我的国家，右派还是左派？》（“My Country Right or Left”），他大声说：“我不知道什么叫作‘毫无防备’。有人会发誓保卫国家，或是帮助保卫国家者。”他认定，美国“说到底还是我的国家”（原文他标示为斜体），他了解到“一个全新的挣扎在我面前展开”。在杰弗逊纪念堂取得美国公民身份，或许没办法和炸沉沙恩霍斯特号相提并论，但我猜，这也是对恐怖主义之战做出贡献的一种方式吧。

其实，从希钦斯的字里行间，我们可以看出他在更早之前，就已经和旧左派在美军介入他国事务的议题上分道扬镳了。这时间点就是巴尔干半岛的战争[Ⅳ]。在波斯尼亚，他写道：“我不得不承认，假如我大多数反对美国干预的朋友得逞的话，今天在欧洲土地上，大概就会有另一场种族灭绝屠杀。”我当时就同意这样的说法，今天还是。但2003年的伊拉克，并不是20世纪90年代初期的波斯尼亚。侯赛因过去的确进行了大屠杀，对于再次行凶大概也心无顾忌，但发动伊拉克战争并不是为了终止种族屠杀。美国政府企图说服大众，战争是阻止暴君取得核武的必要手段，也是打击这位赞助世贸双塔攻击的独裁者。但后面这项指控并无根据。自由鹰派、新保守主义者、充满期待（或是走投无路）的伊拉克自由派，则是因为自由民主理念而支持这场战争。但在官方宣传中，这个理念却是后来才出现的。假如一个民主政体没办法在为什么要发动一场战争上达成共识，那这种战争最好还是不要打比较好。

希钦斯对战争的观点，和侯赛因是否拥有大规模毁灭性武器无关。就算可以证明侯赛因并没有任何毁灭性武器，希钦斯说："那我仍会表明（其实我的确这么说了），应该趁这个机会一次就把侯赛因彻底解决。"在希钦斯心目中，2001年就好比1939年，因此他也不详加区分侯赛因和本·拉登的不同，直接把他们称作"侯赛因及基地组织同盟"。希钦斯原本积极地支持解放伊拉克，大力赞扬各种英雄式的战争行为，但到最后，他的道德感和记者的直觉告诉他，事情非常不对劲。

希钦斯告诉我们，在他的早期记者生涯中，"我下定决心在我自己的人生中，要试图反抗那些让人陷于丑恶权力习性的心理反应"。他确实做到了。他严词谴责英国在北爱尔兰的刑求。一位工党部长坚持刑求是必要手段，希钦斯称他是"只会欺负人的矮冬瓜"。希钦斯写道："大家都知道关于这种事的各种奇奇怪怪的借口：打击'恐怖主义'、国民生命受到威胁、解除这颗'定时炸弹'。"当他和唐纳德·拉姆斯菲尔德（Donald Rumsfeld）的代表保罗·沃尔福威茨[V]交好时，这个希钦斯跟从前的希钦斯还是同一个人吗？他到底在想什么？

希钦斯被小布什的五角大楼迷得晕头转向，就算五角大楼纵容各种刑求，他似乎还是相信他们告诉他的每一件事："我和沃尔福威茨还有他的人员在五角大楼所有的讨论中，从来没有听过关于大规模毁灭性武器的警告。"可以肯定的是，沃尔福威茨已经承认石油问题才是发动战争最主要的原因之一，而大规模毁灭性武器只是"官方"借口。不过他在五角大楼的老板、总统、副总统，确实对核武威胁十分紧张。希钦斯声称五角大楼并没有感受到核武威胁，要不就是他说谎，要不就是他是个不称职的记者。

不过希钦斯似乎希望这两种立场都成立。一方面，大规模毁灭性武器并不重要；另一方面，他要我们相信，我们确实受到威胁，更重要的是，希钦斯替我们找到证据了。在瑞典外交官汉斯·布利克斯（Hans Blix）的率领之下，联合国稽查员检查了伊拉克境内五百处地点，没有发现任何大规模毁灭性武器的证据，一行人于是被召回了。但希钦斯说这些根本就是"软脚虾'检查'"。对希钦斯来说，布利克斯的确是个软脚虾。他和沃尔福威茨一同前往巴格达时，有关单位向他们展示了一个瓦斯离心器，宣称是从侯赛因的首席物理学家的后院挖出来的。美国国防部也告诉他说，他们在一座清真寺下面，找到"一些可以制成化学武器的原料"。

还不只如此。希钦斯在战前就已经集合了一群同志，组成了一个名

称响亮的“解放伊拉克委员会”（Committee for the Liberation of Iraq），成员包括艾哈迈德·沙拉比，一个狡猾的政客，和伊朗关系匪浅。正是因为这个组织“集结起来的影响力”，“华盛顿最后被说服应该要让伊拉克进入后侯赛因时代，必要的话，可以使用武力”。根据希钦斯的说法，这群英雄遭到“数不清的羞辱，让人不敢相信，受到各种污蔑”。不用说，这些让人难以置信的羞辱，是来自那些“西方自由主义者”，他们“畸形的相对主义……让他们相信为守护‘名誉’而杀人、女性行割礼是文化多元性的表现”[104]，更别提如“美国小说家和记者诺曼·梅勒（Norman Mailer）、美国小说家约翰·厄普代克（John Updike），甚至苏珊·桑塔格”等自由主义者，“他们只怕被抓到和共和党总统站在同一阵线”。

我们再一次被他的自恋、狭隘的心胸和井蛙之见给吓到，仿佛又听到他大言不惭地说：“只有我们预见了1968年的事件。”好像伊拉克战争的焦点，就只放在希钦斯、诺姆·乔姆斯基（Noam Chomsky）跟爱德华·萨义德三人如何较劲。奇怪的是，伊拉克战争那么长一段时间，副总统迪克·切尼（Dick Cheney）的名字只出现过一次（这还是因为他们的牙医师是同一位）。我们完全看不到任何观点，或是希钦斯自称他最重视的两个特质：怀疑论和讽刺。一位真正的怀疑论者，在被问到他是否会责怪前左派盟友批评战争时，不会回答说：“绝对会。我是对的，他们是错的。事情简单来说就是这样。”在被问到，谁影响了他的文学创作时，希钦斯提到匈牙利裔英国作家阿瑟·库斯勒（Arthur Koestler）。他以上评论完全正确。库斯勒也是这样，从一个理念跳到另外一个，始终坚信自己是对的。[105]

那么，希钦斯到底是怎么想的？他在书中好几次谴责狂热主义，特别是宗教狂热主义，他认为那只是一种自圆其说。他举了二次大战末日本的自杀攻击飞行员为例。其实，大部分的飞行员并不是什么狂热分子，他们只是对正在经历一场灾难性战争的腐败社会，感到非常失望。假如我们真的要用现代日本史作为参考的话，希钦斯大可以提到另外一群盲从的人：通常是马克思主义者，或是前马克思主义知识分子，他们诚挚地相信日本有责任发动战争，让亚洲从邪恶的西方资本主义和帝国主义中解放出来。他们认为1941年是他们的黄金年代，只有真正的男人才可以去打仗，捍卫自己相信的原则，任何不相信军国主义的人，都是不忠的懦夫。

这些记者、教授、政治人物和作家，并不全是膜拜天皇的人，或是

神道教信徒，但他们都相信这些理想。写这本回忆录的人，和这些人有些相似之处：非常有才智，有原则，却常常陷于错误的理念中。但总归来说，他有他的信念。

Ⅰ“希契”（Hitch）是朋友对希钦斯称呼的小名。

Ⅱ米奇尼克（1946——），波兰历史学家、思想家，致力推动民主化进程，曾担任团结工会顾问。著有《通往公民社会》，并于1992年起负责主编《选举日报》。哈维尔（1936—2011），捷克剧作家，《七七宪章》发起人，为捷克共和国首位民选总统。叶礼庭（1944—2015），加拿大学者、自由党前党魁，著有《伯林传》《血缘与归属》《战士的荣耀》《陌生人的需求》等作品。

Ⅲ博尔赫斯（1899—1986），阿根廷诗人、小说家、评论家、翻译家，著有《虚构集》《小径分岔的花园》《阿莱夫》等作品。沙拉比（1944—2015），已故伊拉克副总理，曾组建反对伊拉克前总统萨达姆的“伊拉克国民大会”，在2003年萨达姆政权垮台后，结束海外流亡，成为伊拉克重建进程的重要人物。

Ⅳ指发生在1992年4月——1995年12月的波黑战争。

Ⅴ拉姆斯菲尔德（1932——），美国军事家政治家，曾担任国防部部长、总统顾问和白宫办公厅主任，被视为小布什内阁中的鹰派代表人物之一。沃尔福威茨在他担任国防部部长期间，任国防部副部长。

十六 孟加拉文艺复兴的最后一人

一回我造访印度西孟加拉邦[1]的首府加尔各答（Culcutta），有人告诉我一则有关路易·马勒（Louis Malle）的故事。这位法国导演在城里待了一段时间，拍摄他十分著名，但在印度却恶名昭彰的纪录片。某天，他在拍摄一场骚动，骚动在加尔各答是很稀松平常的。一位气急败坏的孟加拉警察跑向马勒，制止他拍摄，并威胁要把摄影机砸毁。马勒不肯就范。警察大叫：“你以为你是谁？”导演回答说：“路易·马勒。”“哦！”这位孟加拉警察脸上露出了微笑：“《扎齐坐地铁》（*Zazie dans le métro*!，1960）！”

这不用说当然是捏造的，但这种故事在加尔各答常常听到。这告诉我们当地的气氛：低俗和高尚文化并陈，暴力和文明的特殊结合。

这则逸事是城里一位报纸编辑告诉我的，他的名字叫作阿韦克·萨卡尔（Aveek Sarkar）。我们在他的办公室碰面。办公室位于商业区中心的一栋老旧建筑里。在这里，可以看到乞丐和黄包车司机在不得动弹的车阵中钻进钻出。一家老小，孩子光溜溜，大人则披着脏兮兮的衣服，就着漏水的水管洗澡。阿韦克穿着印度长衫，抽着蒙特克里斯托（Montecristo）雪茄。他请我喝上好的苏格兰威士忌，我们聊起孟加拉人的诗。他说每个孟加拉人都是诗人，光是在印度西孟加拉邦，就有至少五百种诗词杂志，而每当加尔各答庆祝他们最伟大的诗人拉宾德拉纳特·泰戈尔（Rabindranath Tagore）的生日时，诗词快报会每天发行，甚至每小时发行。他若有所思地说：“印度其他地区都文化落后，我们正眼都不会瞧一下。”“我们的文学和法国文学有关，和印度文文学无关。我甚至不读印度文。加尔各答就像巴黎一样。”

阿韦克好心介绍我给萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray），他是一位电影导演、平面设计师、作曲家和儿童文学作家。他住在一幢雄伟的老

式公寓里，这区叫作南公园街（South of Park Street），这里的建筑物有种颓败的优雅。他的工作间堆满了书，涵盖孟加拉文学、15世纪意大利艺术以及当代英国戏剧设计，无所不包。房间里有印台、钢笔、画笔，还有一台老式留声机。高大英俊的雷伊身穿印度长衫，坐在房中间喝着茶。他的嗓音像是精致的男中音，说起英文来拖着尾音，像是牛津研究美学的老学究。没看过加尔各答，或是他拍的电影的人，大概会误以为他是个褐色皮肤的老爷，殖民时期的遗老。不过他看起来深藏不露，流露着他老家所在的这座城市逝去的光辉，他的电影大都建立在这样的历史社会风格上。

雷伊前阵子生了场大病，现在看起来仍然很虚弱。他说："这年头在印度拍电影非常麻烦。"孟加拉语电影工业非常低迷，因为孟加拉国政府明令禁止播放印度电影，广大的孟加拉语观众群不进戏院，没有足够说孟加拉语的人口支持电影工业。雷伊说和加尔各答的一般电影相比，他现在宁愿看在孟买拍的那些热闹的音乐剧："至少里面有很多动作戏，美女如云。"

他最近一部电影是在病榻上交代儿子各项指示完成的。雷伊的天分有可能传给下一代，但可能性不高，因为天分是教不出来的。此外，印度今非昔比，现在要拍出像雷伊的作品那样低调、充满人文关怀的电影，几乎是不可能的事。这种风格已经不流行了，不过这种风格也从来没有真的流行过。雷伊电影的一项特别之处，就在于居然有人会要拍这样的电影。

雷伊在一篇谈日本电影的文章中，对黑泽明的代表作《罗生门》做了如下评语："这样的电影一看就知道，是之前的电影演化而来，而不只是开始阶段。一个能拍出《罗生门》这样的电影的国家，之前一定已经有可观的电影发展了。"[106]我们不得不同意这观点，但这却让我们更难理解雷伊的成就。究竟在印度的电影界曾打下了什么基础，让雷伊在1955年拍出了他的第一部电影《小路之歌》（*Pather Panchali*，又作《大地之歌》）？这部电影有相当的成熟度，但其实只是起始阶段。雷伊提到早年影响过他的，有让·雷诺阿的人文主义，以及意大利导演罗西里尼（Rossellini）、德希嘉（De Sica）恰到好处的技术运用及写实主义。但他却没有可以追随、挑战的印度大师。许多亚洲"艺术"电影都有半调子西方风格，雷伊却不一样。打从一开始，他的电影就印度味十足。他是怎么办到的？假如他的艺术灵感不是印度电影，那是什么呢？

"电影的素材来自生命经验。一个启发了这么多画家、音乐家和诗

人的国家，没有不能产生导演的道理。只需要睁开双眼，打开耳朵。让他放手去做吧。”[107]雷伊在1948年，也就是他第一部电影上映之后七年，写下这段话。但雷伊不仅有一双敏锐的眼睛和耳朵，应该还有别的。我认为，若想要追溯雷伊特别想法的根源，我们必须回到比雷诺阿和罗西里尼更久之前，也就是19世纪20年代和30年代的孟加拉文艺复兴时期。

孟加拉文艺复兴是少数几个家族带来的成果，他们自己内部经常形成许多小圈圈。这些家族有泰戈尔家族、德布家族（the Debs）、雷伊家族、高斯家族（the Ghoses）以及马利克家族（the Mallicks）。他们大部分属于印度高级种姓阶级，被统称为“巴德拉洛克”（bhadralok），意思是“有内涵的绅士”；英国人称他们是“受过教育的土人”。大部分的孟加拉精英阶级都是大地主，但巴德拉洛克却是在18世纪末、19世纪初，靠着担任东印度公司和英国商人在当地贸易的中间人，在社会上享有重要地位。他们担任办事员、干预调停者、承包商、翻译、小公务员和收税官。这些收税官从旧时大地主身上大捞一笔，而这些地主多落得身无分文的下场。（这是雷伊最好的作品之一，1958年的《音乐室》［*The Music Room*］的主题。）他们最热衷于现代教育，可说是求知若渴：包括科学、英国文学、欧洲哲学以及政治学。他们组织读书会，开办英语学校，充实图书馆藏书，建立印刷厂并发行报纸。换言之，“巴德拉洛克”是现代印度第一批中产阶级：他们融合了欧洲自由主义以及理性的印度教，试图为现代化找到一条灵性的道路。虽然他们仍深陷于自己过去的历史中，但仍急着想要学习多元文化。

这产生了一些矛盾情结。他们是殖民地的中间商，因此站在大英帝国这边，但他们的政治理念最后却让他们起而反对帝国殖民。他们的子孙一方面对缺乏政治权利感到不满，另一方面也对停滞不前的印度传统感到不耐烦，这让其中许多人拥抱激进的马克思主义。巴德拉洛克的改革热忱，带来了今日孟加拉地区的马克思主义政府以及偶发的恐怖行动。孟加拉文艺复兴的成果是精致的文化，造就了数以千计在咖啡店里争论不休的哲学家、无数的诗人，偶尔也出现几位天才，如拉宾德拉纳特·泰戈尔和萨蒂亚吉特·雷伊。

泰戈尔的祖父德瓦尔卡纳（Dwarkanath）是典型的巴德拉洛克先驱。他最初担任东印度公司鸦片和食盐部门的当地主管，之后开办了数份英文报纸，非常符合巴德拉洛克的精神。一位英国友人形容他是“心胸宽大的印度教徒，是真正的英国人”。这样的赞美也适用于萨蒂亚吉

特·雷伊的祖父乌彭德拉基索尔·雷伊（Upendrakisore Ray）。

他是位杰出的西方古典音乐家、平面艺术家、作曲家、儿童文学作家。乌彭德拉基索尔创办了儿童月刊《刚德希》（*Gandesh*）。萨蒂亚吉特在1961年重新发行这本月刊，他的《独角兽大冒险》（*The Unicorn Expedition*）中许多短篇故事在这里首次出现。[108]能在各方面都有出色表现的文艺复兴人并不多见。虽然雷伊写的青少年故事没有像他的电影一样有成就，但两者的精神是相通的。

他笔下的角色透露着贵族式的温和人文主义，是典型的巴德拉洛克人物，也是雷伊作品的招牌风格，像是科学家兼发明家肖库，雷伊称之为阿瑟·柯南·道尔（Arthur Conan Doyle）笔下人物查林杰教授的温和翻版。肖库教授环游世界，展示他各种新奇的发明：一台和足球一样大小的电脑，知道一百万个问题的答案；还有天才乌鸦科武斯。和雷伊一样，肖库这个角色也是个世界公民，在多数的大城市里都十分自在，求知若渴，也对各种抽象问题感兴趣，非常像印度人。他的大冒险来到京都禅意的花园，还有西藏的僧院，在这里他学到如何飞到一个充满独角兽的想象国度。肖库教授的故事，和儒勒·凡尔纳（Jules Verne）以及赫伯特·乔治·威尔斯（H. G.Wells）的故事一样，把科学变得人性化。作者的态度，其怀抱的人文主义和对科学的信心，让人联想到西方一个较有自信的年代。那是集中营与原子弹发明之前的年代，人仍然对进步深信不疑。印度人（和大多数亚洲人，就这点来说）经常喜欢将科学式的西方文明和灵性的东方文明仔细区隔开来。肖库教授和他的创造者一样，在两者之间来去自如。

巴德拉洛克文化仅仅昙花一现，让人难过。自从英国在1912年将英属印度的首都迁往新德里之后，加尔各答就逐渐没落。它的欧式优雅，在孟加拉地区的热气蒸腾中，总是有些不自然。不过加尔各答成功地用一种优雅的方式走向没落。在肮脏的环境中独树一帜的高雅文化，总让人有一种过分执着于这种外表的感觉。这是雷伊作品中常出现的主题，也是他许多角色的共同特征。他的书中有一个故事，讲一位中年男子，从前是位成功的业余演员，收入不错。但在沦为贫穷的士绅之后，突然有人找他替当地一部低俗电影跑龙套。他的台词只有一句，就是当电影主角在街上把他打倒地上时，喊一声："喔！"他自己一个人不断地反复排练，试着找回他昔日的自己。他的演出完美无缺：

但这些人真的能赏识他在这区区一个镜头中，所投入的心血和想象

吗？他怀疑。他们只是随便找了几个人，凑合着拍几个动作，付钱了事。付钱，没错，但付了多少钱？十、十五，还是二十卢比？用完美、奉献的精神来完成这样一个小动作，这种精神所带来的成就感岂是二十卢比能衡量的？他没有领工资就走了。他太优秀，不屑这笔小生意。

就像雷伊的第一部电影《小路之歌》里，阿普父亲的文化素养远超过他的周遭环境。这位贫穷却识字的婆罗门，住在一个没人识字的农村，快要饿死了，却幻想着有一天可以写出一部文学巨作。就像《音乐室》中的地主对他的债务视而不见，典当他的财产，让他可以继续假装过着贵族式生活。雷伊对这些做白日梦的人从来不滥情。在谈到《音乐室》时，他说："没错，我对各种要消失的传统都很有兴趣。这个相信自己未来的人，在我看来是很可悲的。但我同情他。他或许很荒唐，但却让人着迷。"[109]

这些错置时空的贵族，所呈现的不只是贫穷和梦想之间的对比，而有更深一层的意义。就某方面来说，整个巴德拉洛克文化——它的精致度、自由主义、试图在西方和东方之间建立起精致的联结，本身就和时代格格不入。就像加尔各答，这个旧殖民时期的首都，长久以来一直和印度在20世纪的发展格格不入。虽然雷伊本人和泰戈尔一样，都在学校研读艺术，相信自由的巴德拉洛克文化的启蒙价值，他却用诙谐的方式嘲弄这个文化的支持者。他影片中的孟加拉知识分子不仅仅是有些荒唐之举，他们有时对自己的理念太过热情执着，因而让无辜的人情感受创。那些以泰戈尔故事为底本的电影，特别是如此。《孤独的妻子》（*Charulata*，1964）中，抽着烟斗的记者丈夫布帕蒂就是其中一个例子。他经常埋首书堆，脑袋里满是新点子，对周围的人视而不见。他年轻貌美的妻子恰鲁无聊至极、充满挫折感，被关在让人窒息、只许女性进出的屋内，她老是拿着望远镜，偷窥外面的生活。布帕蒂虽然是现代人，骨子里却还是个传统印度丈夫，把妻子的存在视为理所当然。他鼓励他年轻、饱读诗书的堂弟阿马尔来陪伴妻子。恰鲁不可避免地坠入情网。阿马尔畏罪潜逃，而布帕蒂学到了教训。

《家与世界》（*The Home and the World*，1984）改编自泰戈尔的小说。在第一幕中，我们看到尼基尔正对着他年轻的新娘比马尔用英文读着米尔顿的小说。妻子一个字也听不懂。故事发生的时间是20世纪的头十年，当时寇仁勋爵（Lord Curzon）把孟加拉分成两部分，将印度教徒和穆斯林隔开。尼基尔是个大地主，他的豪宅正反映他的文化：房子的一部分，是女眷的住所，完全是传统式的；而客厅里的水晶灯、印花棉

布沙发、花朵纹样的壁纸、油画、平台钢琴和雕花玻璃装饰品，则都是维多利亚英国式的。尼基尔下定决心要把太太从女眷居住的地方拯救出来，带入维多利亚式的客厅（因为“深闺制度（Purdah）[II]根本就不是印度教传统”）。为了让先生开心，比马尔和一位英国女士学唱歌，也学会了朗诵英文诗。他终于让妻子打破了男女隔室的禁忌——她推开女眷居室的门，穿过长廊，来到客厅。丈夫第一次把她介绍给不是亲戚的男性，他的名字是桑迪普。这个家突然对世界敞开了大门。

桑迪普，这位擅长煽动革命情绪的政治人物，用诱惑大众的手法来勾引女子。他狂放不羁的态度让她们目眩神迷。这位自大狂用一种尼采式的虚无主义，为自己的行为找借口。他在日记中写道：“只要我能得到的，就是我的……每个男人天生都会想要拥有，贪婪也是很自然的。我心里想要什么，周围的人就必须配合。”他觊觎比马尔，而她也为他倾倒。她偷了丈夫的钱来支持桑迪普的政治理念（对桑迪普来说，性和他的理念到头来都差不多）。桑迪普最新的政治活动是抵制英国商品。穆斯林生意人没办法靠着卖又贵、质量又差的印度商品为生，但桑迪普却强迫这些可怜的商家烧掉他们的英国商品。拒绝合作的人会被打劫，有时甚至遭到杀身之祸。桑迪普利用印度教徒和穆斯林之间的嫌隙，让他们在暴动中互相残杀。这一切都是为了政治理念。

尼基尔，这位温和的人文主义者，相信人有选择的自由。他不敢介入，害怕会因此失去他的妻子。他让他的朋友住在家里，否则“比马尔将来会后悔的。若是让她自由选择，她是不会愿意留下来的。我承受不起”。当比马尔终于看穿她的情人的把戏时，桑迪普从他所制造的这片混乱中逃跑了。尼基尔试着终止这些杀戮，却被射杀身亡。事实证明，野蛮暴力比尼基尔的启蒙理念更有力量。

尼基尔和桑迪普，一位人文主义者和一位激进分子，体现了现代孟加拉地区文化的两个面向。尼基尔在电影的某个桥段中说道：“我们都决定要和非理性的传统撇清关系。”除了雷伊之外，另外两位重要的孟加拉导演李维克·伽塔克（Ritwik Ghatak）和莫利奈·森（Mrinal Sen）都信仰共产主义。伽塔克比雷伊小四岁，直到他在1976年过世前，都十分同情共产主义。森作品的拥护者经常批评雷伊过于滥情，缺乏阶级分析，甚至太过“封建”。雷伊的确对用政治分析人类困境没什么兴趣，他热衷于呈现人的言行举止，如何面对爱与死。森虽然特立独行，却没有伽塔克那么激进。但森的电影有时会让人觉得，他对各种政治概念很有兴趣，对人则不然。

不幸的是，和《音乐室》《孤独的妻子》或是阿普三部曲比起来，《家与世界》的缺点正是因为这些角色代表了理念，让他们没有办法真的活过来。或许这就是为什么和雷伊其他的电影比起来，这部电影对白特别多。雷伊最好的镜头通常都是不发一语的：《小路之歌》中阿普的姐姐杜尔加之死，或是背景设定在1943年大饥荒的《遥远的雷声》（*Distant Thunder*，1973）中，当饥饿的丈夫听到妻子告诉他怀孕的消息时脸上的表情。这些静默时刻中的强烈情绪，绝对是言语无法形容的。至少对听不懂孟加拉语的观众来说，《家与世界》中的对白让人没办法专注在影片的写实主义上；这些对白表达的是文学和政治理念，而不是感受。

雷伊在制作《家与世界》时心脏病发。不过我认为这部电影的缺失（和印度大部分的电影，甚至是其他地方的电影比起来，这部电影仍是非常出色），并不只和雷伊的健康状况有关。泰戈尔的原著小说也有一些缺点。[110]克里希纳·克里帕拉尼（Krishna Kripalani）在泰戈尔的传记中，写说尼基尔“结合了马哈里希（Maharishi，泰戈尔的父亲）的宗教智慧，甘地的政治理想主义，以及泰戈尔本人的宽容和人文精神。他是这么多人的影子，本身很难变成一个真实人物”。然而桑迪普，这位“马基雅维利式的爱国者，不择手段的政客，满口华丽的空谈，无耻地诱拐女人，却非常真实”。[111]但在雷伊的电影中，情况却颠倒。由维克多·班纳杰（Victor Banerjee）所饰演的尼基尔，仍然展现了一种忧郁的深度；反倒是松米特拉·查特吉（Soumitra Chatterjee）所饰演的桑迪普，比较像是个讽刺漫画中的人物。

最让人信服的角色是夹在中间的女子，斯瓦蒂雷克·查特吉（Swatilekha Chatterjee）有十分精湛的演出。和许多日本女主角一样，在比马尔害羞、顺从的言行举止之下，藏着比那些看似控制着她的男人还要有韧性、热忱的性格。这让人联想到沟口健二电影中的女性，如山椒大夫。雷伊和沟口都擅长让他们的男主角有优秀的演出（如松米特拉·查特吉演出长大成人的阿普，或是进藤英太郎在《山椒大夫》中演出的邪恶地方官），但女性角色却通常是最有力的。（奇怪的是，雷伊的短篇故事中很少有女性角色。）

日本评论家喜欢称沟口是“女性主义者”（feminist，他们用这个英文词）。而雷伊的许多电影，如最新的这部，也都谈到女性解放的议题。但这两位导演都不是政治上所谓的女性主义者。沟口更是彻头彻尾的传统派。雷伊曾经在一次访问中说过：“我认为一个女人的美，除了外

表，也表现在她的耐心和宽容。在这个世界中，男人通常比较脆弱，需要更多指引。”[112]沟口一定也会如是回答，而这正是日本评论家口中的女性主义。脱离亚洲传统，进入西方影响之下的现代化，这中间的过渡时期是雷伊和沟口的作品一直在探讨的主题，而焦点经常集中在女性身上：她们守护传统，提供慰藉；但受到现代化影响最深的，也是这些传统女性的情感。

这种女性主义中，或许有一些宗教成分。日本和印度，特别是孟加拉地区，都有源自母系社会、非常深远的女神崇拜传统。顺带一提，这也是贯穿李维克·伽塔克电影作品的主题：女性为了男人牺牲一切。伽塔克是马克思和容格尔的信徒，经常将宗教和政治比喻混为一谈：受苦受难的女主角象征着不幸的农民、牺牲一切的女神，甚至象征他的祖国，被英国帝国主义者和他们的印度资本主义合作者一起强暴了。

我们把西方文明视为一个整体，因为这些区域有共同的宗教、哲学、政治传统。我们能够在印度和日本这两个非常不一样的国家之间，找到足够的共通之处，并因而把它们合称为东方文明吗？从泰戈尔在中国和日本所发表的声明看起来，他的确相信如此。雷伊在这件事上虽然比泰戈尔谨慎些，但他在一篇关于日本电影的有趣文章中，也有同样的结论。他引述他在泰戈尔学院的老教授的一番话：“让我们看看富士山……表面冷静，内心却热情如火，它象征着地道的东方艺术家。”[113]雷伊说，沟口和小津安二郎“两位都深藏着强大的力量和情感，从来不会用滥情浮夸的方式表现”。这大概要看滥情浮夸的定义是什么，但我想我知道雷伊的意思。蛰伏的情感，长久以来表面上所表现出的冷静，这样的平衡，突然之间被情绪化的高点所打断：悲痛的表情、呐喊或突然静静地泪流不止。女人被软弱的男人背叛，愤怒地咬着纱丽或是和服，这样的镜头是雷伊和沟口电影的风格特色。在我们还没找到更好的形容词之前，或许这就是雷伊电影让人感到“亚洲”的原因吧。

雷伊的电影和沟口的作品一样，经常被批评步调太过缓慢。对那些觉得电影要不断有动作、情节变化，否则就是无聊的人来说，他们的电影的确是如此。不过专注在日常生活细节，强调那些平静的时刻（雷伊说，这些时候像是慢板乐章），才能凸显情绪高点的强烈。经典亚洲电影的缓慢写实主义，有点像是日本能剧或是英国槌球比赛：缓慢地将人的注意力引入镜头、舞台或是球场。在我看来，一点都不无聊。这个过程的目的不只是娱乐性，过程本身也不一定有趣，也不是要让电影的步调和真实生活节奏一样缓慢。他们想要达到的效果，是把生活某些时刻

缓慢下来，抓住真实生活中的感受。

像这样的写实主义，在今天的日本和印度电影中已经很少看到了。商业考量是部分原因，孟加拉地区只有一小群受过良好教育的观众，因此情况特别严重。电视、光盘片等各种娱乐变得普及，电影工业不得不采取票房保证的方案：在印度是歌舞剧，在日本则是夸张的肥皂剧。但我相信，这只是让日本和印度电影变得粗俗的原因之一。雷伊在谈到重要的日本导演时，提到这点：

我不是在说这些大师没从西方学到什么。所有的艺术家，无论有意无意，都会从过去的大师身上学到一些功课。不过要是一位导演有很强壮的根基，其文化传统仍保有生命力，这些外来影响势必会逐渐式微，真正的本土风格会渐渐出现。

雷伊、沟口、小津，甚至黑泽的电影，的确是如此。他们从不同的导演如约翰·福特、弗兰克·卡普拉或让·雷诺阿汲取迥异的风格，但这些导演同时也稳稳地站在自己的文化传统上。正因如此，他们的艺术才会具有普世价值。今天就不一样了，没有几个年轻的日本导演像沟口一样了解日本绘画，没几个印度导演像雷伊一样能谱出印度音乐。在这个信息快速流通的世界里，唯一剩下的，是和西方风潮的大量接触。但在没有一个强而有力的文化传统时，这样的西方风格只是一种无意义的装饰品。在和当地炫耀式的流行文化结合之下，往往可以带来利润和一点娱乐性，却很少有杰出之作。这年头在印度仍然有一些制作严谨的电影，但通常是带有政治信息的夸张剧情片。无论是就风格或是内容来说，眼界都十分局限。雷伊的电影却从来不是这样。要看到另一个萨蒂亚吉特·雷伊的出现，大概有得等了，他是最后几个真正的国际主义者，或许也是最后一位孟加拉文艺复兴人。

I 印度西孟加拉邦（West Bengal）与孟加拉国（Bangladesh）同属孟加拉地区（Bengal），而孟加拉地区使用的是孟加拉语（Bangali）。

II 指将女性与男性，甚至外界隔离的“深闺制度”。在室内女性会待在以墙、窗帘与屏风等区隔的空间，外出时会穿着遮盖全身的衣物并戴上面纱。

十七 他们现在的样子：迈克·李

二十五年前左右，即兴演出蔚为风尚。无论是在日常生活中还是戏剧舞台上，这种风格都大受欢迎。这些即兴演出的确模糊了两者之间的界线：戏剧即生活，生活就是一场戏。“偶发艺术”（Happenings）[I]把世界变成了表演舞台，“节制压抑”（inhibitions）则成了人人喊打的全民公敌；观众应该要“参与”。戏剧工作坊学员受到各种挑战刺激，在所谓的“面对面”时刻，暴露“真实的”自我，有人会歇斯底里地狂嚎、大哭大笑，有人则坐在角落，观赏这些情绪脱衣秀，一方面觉得难堪，一方面好奇。这些奇观的引领人、导演等冠以这些称谓的人（通常都是男性），看着他们所打造的场景，模样像个得意的精神导师。

这比较像是团体治疗，而不是戏剧。自发的情境可能很好玩，甚至有创意，但这些自发举动很少产生长久的价值。因为大多数的戏剧工作坊和活动，都太过自我中心、没有具体形态且非常粗糙，只有参与者才明白其中的意义。把个人情感转化成其他事物也有同样的效果，但这需要天分和纪律。有天分者难得，纪律跟即兴则格格不入。不过20世纪60年代的各种实验并没有白费，混乱中诞生了一些出色的作品，如彼得·布鲁克（Peter Brook）的戏剧作品，约翰·卡萨维蒂（John Cassavetes）的电影也有大量的即兴。导演迈克·李（Mike Leigh）也是其中一位，他的作品《赤裸裸》（*Naked*）在1993年戛纳影展赢得最佳导演奖。

李在1943年出生于英格兰北部。他在皇家戏剧艺术学院（Royal Academy of Dramatic Art）学习戏剧，在伦敦电影学院（London Film School）学习电影。20世纪60年代初期，他来到伦敦，对卡萨维蒂的电影和彼得·布鲁克在皇家莎士比亚剧团（Royal Shakespeare Company）的作品，大感兴奋。根据他的说法，“到处都是即兴创作”，不过他却与有着过量心理剧的即兴演出保持距离。他对“偶发艺术”不感兴趣，更喜欢

演戏、写剧本、导演。他现在已经不演戏了，但到目前为止，他已经编剧执导了二十四出舞台剧、十二部电视剧、四部电影、一出广播剧，以及几个电视迷你剧。他形容自己是个说书人：他电影的剧情是在数个月的彩排中产生的。李在他的伦敦办公室里告诉我：“我们的技巧没什么特别的。”我不这么认为，其实，李的特别之处，在于结合了即兴和纪律、自发演出、精准的呈现。

在他出版的剧本笔记中提到，这些剧本“完全是从即兴排练中演化出来的”。他的电影也是如此。《赤裸裸》是讲一个伦敦浪子，因为害怕婚姻，所以对每一个喜欢上他的女人恶言相向。为了拍摄这部电影，李让演员彩排了四个月才开拍。一开始完全没有剧本。李的演员必须要即兴演出，并研究特定群体的言行举止，来找到自己的角色。李的故事场景可能是北爱尔兰（《七月里的四天》［*Four Days in July*］），或是当代伦敦南部的贫民窟（《与此同时》［*Meantime*］）。但无论是在哪里，李和他的剧组成员都先让自己完全融入当地生活，再开始创作故事。李和演员一对一合作，渐渐揣摩他们的说话方式、脸部表情、身体动作、腔调成型，直到一个角色很自然地出现。但这时仍然没有台词。李说，这些彩排，“是暖身动作，这样才能拍出一部想要的电影”。

李一开始只有一个大概的构想。有时候只是一种心境，或是一个地方的气氛。他拿《赤裸裸》第一次拍摄时的脚本给我看。里面没有台词，也没有指示，只有一个大纲：第一幕，伦敦，白天，钱宁和苏菲，等等。每个场景都是在实地一边彩排，李一边把剧本写下来。等到他准备开拍时，每件事都要非常精确，镜头前没有任何即兴演出。“我最热衷的，是在电影里的特定时刻，让所有的事情都到位。一旦摄影机打开，炽热的白光一打，我要的戏剧性自然而然出现。”在李的作品中，这些关键时刻都非常戏剧性，常常让人喷饭，大多非常逼真。每个故事通常都会有一个戏剧高潮，家族成员不愉快的聚会，压抑的情绪在混乱中爆发，有时会被一些温柔的举动化解。这些场景是戏，却十分逼真。

广播剧《美梦不成真》（*Too Much of a Good Thing*，1979）的脚本，和李大部分的剧作一样，简单得让人不敢相信。没发生什么事，但每一件事都发生了。潘美拉和她的汽车教练葛瑞恩坠入情网。潘美拉和父亲住在一块儿，他的工作是灭鼠。葛瑞恩是潘美拉的初恋。葛瑞恩是喜欢潘美拉，但直到某个星期五夜晚，他终于把她骗上床之后，他很快就对她失去了兴趣。潘美拉知道一切都结束了，于是回到父亲家中。父亲拿着一只死老鼠穿过房子，准备把它拿到院子里烧掉。潘美拉很不开

心。父亲以为她是因为死老鼠而闷闷不乐，试着哄她开心："就当作没这回事吧。"

英国国家广播公司（BBC）一直到1992年，都拒绝播放《美梦不成真》。官方说法是这出剧"平淡无奇"。不过禁播的真正原因，比较有可能是葛瑞恩和潘美拉的一场露骨性爱场景。正因为看不到，他们做爱的各种声音：衣衫褪去、渴望的喘息，以及兴奋的尖叫，比起画面，反而更引人遐想。BBC审查员大概非常震惊。不管怎么说，说这出剧"平淡无奇"根本就是没看到重点。这些对白自然是平淡无奇，和大部分人写的文章，或是在公共场所听到的对话差不多。李作品中的戏剧张力，和英国作家哈罗德·品特（Harold Pinter）的作品一样，隐藏在平凡的对话里。他的角色用各种方式掩饰他们的情感：有的复述着大众媒体上的陈腔滥调，有的爱讲双关语和笑话，有的则是一言不发。有的角色讲话含糊不清，有的就像《赤裸裸》中的浪子约翰尼，很会讲漂亮话或挖苦人，避免发展亲密关系。

李的剧作有许多冷酷之处。剧中人下意识地互相测试彼此的极限，直到再也受不了为止，然后这种紧张感用言语或是肢体暴力发泄出来，像是连着几天很闷热，接着来了一场大雷雨。有时，剧中人只知道用挑衅的方式表达自己的情感；唱歌也是一种方式。反倒是主流戏剧里，演员讲文绉绉的台词才让人难以理解。李的戏剧和电影的风格或许有时夸大、唐突，但却不会让人觉得那是演员逢场作戏而已。

常有人说李的风格是英式讽刺。某些程度上的确是。他对各种区分英国阶级的小细节了若指掌：特定的壁纸、一副眼镜或特定用语，就足以决定角色的阶级、宗教和成长环境。在这里，又是他的精准让人印象深刻。艺术指导和场景设计（通常是由艾莉森·奇蒂［Alison Chitty］担任）非常重要。

举他所执导的舞台剧《鸡皮疙瘩》（*Goose-Pimples*）为例。这出杰作1981年在伦敦上演，却从来没被拍成影片。场景是在穷酸的北伦敦郊区，汽车销售员弗农的公寓里。他的室友杰姬在赌场当主管，一天带了个有钱的阿拉伯客户回家喝一杯。这位阿拉伯男子说不了几句英文，以为这里是个妓女户。现场有杰姬、穆罕默德、弗农，另一位汽车销售员欧文以及他的妻子弗朗姬。弗朗姬和弗农有染。穆罕默德以为弗农是吧台小弟，而弗农则称穆罕默德是"桑波"（Sambo）[II]。这出戏告诉我们，当一个困惑的阿拉伯商人，突然被一群无知、醉醺醺的下层中产阶级英国人包围时，会发生什么事。

事态缓慢、持续地走下坡。李对弗农公寓的指示是这样的：

一间位于公寓大楼三楼的单户公寓，……1935年完工。客厅和饭厅在一个双人房大小的房间里。原本是两个房间，中间被折叠门隔开，这门后来被拆掉了。客厅摆了张黑色沙发、一张摇椅、一个小桌子和一个吧台，旁边有几张高脚椅，一个音乐角落，下面有录音带和唱片、一台电视与一张仿豹纹地毯……墙上贴着虎斑壁纸（或类似的东西）。没有照片，不过有几面镜子和几个经典车造型装饰。通往两个区域的门靠在一起，门上有雾面玻璃板。

这个指示没有任何模糊空间。李巨细靡遗的程度，像是个社会人类学家。他对口音的要求也是一样，这样讲究，让他的剧本难以在英国以外的地方演出。1979年，《狂喜》（*Ecstasy*）在伦敦上演，这是李的注解：

琼和唐是土生土长的伯明翰人。米克来自爱尔兰科克郡，莱恩来自林肯郡乡下，罗依和瓦尔来自北伦敦靠近伦敦那一侧，也是这出戏的场景。《狂喜》中的对白、语言和用字遣词非常精确，作者认为这出戏必须要用正确的口音演出。

请留意这个“北伦敦靠近伦敦那一侧”的设定。这出戏的场景是在基尔本（Kilburn），距离伦敦外围郊区只有几个地铁站。李的剧情片中，有许多场景都设定在模仿上层社会却俗不可耐的伦敦郊区，如《生活是甜蜜的》（*Life Is Sweet*）。

李的身材瘦削、驼背，两只眼睛仿佛要从脸上迸出来，像是盯着大人看的小孩一样，什么都难逃他的法眼。他的出生成长背景，让他十分了解英国社会。他生于中产阶级犹太家庭，在曼彻斯特（Manchester）的工人阶级区域长大，父亲在这里行医，被称为“口哨医生”，因为他出诊时总是吹着口哨。李就读于当地的公立学校，看着拿国家医疗保险的病人来家里找父亲看病。从小接触许多熟悉却又跟自己不一样的人，让李总是留意各种细节。李看待人的方式，特别强调他们奇怪的地方，非常像是小朋友在学校观察老师，每一个古怪的细节都不放过。

李对英国生活最俗不可耐的地方十分热衷，让人十分吃惊：虎斑壁纸、床头柜上的西班牙跳舞娃娃和游移在粉红薄纱下大屁股上的咸猪手。他所呈现的英国，完全不像是《纽约时报》广告或是墨臣艾禾里制片（Merchant Ivory）的电影中，那些茅草屋顶的乡下农庄或是乡间豪宅；他的英国是由贪婪的二手车商、爱八卦的社工、粗鲁的邮差、不满的家庭主妇、办事员和赌桌管理员所组成。

李用心呈现的这些落魄景象，让人联想到黛安·阿勃丝（Diane Arbus）的照片。他和阿勃丝一样，经常被批评是用一种高高在上的怜悯态度来看待角色人物。这是因为无论是阿勃丝和欣赏她的人，或是李和他的观众，和被拍摄的人都不属于同一个阶级。当然，李的作品带给人一种偷窥的愉悦感。但李的角色和许多阿勃丝的人物不一样，他们不是什么怪胎。他所创造的世界，虽然有一点夸张，却是再正常不过。英格兰大部分地区真的就是像这样。他对劳工阶级，或是富裕的下层中产阶级的描绘，一点都不滥情，这让他的人物很少显得滑稽。

这和李的即兴技巧大有关系。假如他的演员只是在模仿阶级刻板印象中的行为举止，那他的作品顶多也只是社会讽刺剧。但李的戏剧性却不只是这样，这和他的演员发展自身角色的方法有关。他们用时间建立起一个性格深藏不露的角色；言行举止、口音、走路方式，只是这个角色性格的一个面向。李的方法像是在加速人格成形的自然速度：把原本一生的时间压缩到几个月。这个方法并非总是奏效，因为不一定有充裕的时间培养每一个角色，特别是那些次要角色。李的电影中一些比较肤浅的演出，如《厚望》（*High Hopes*）中的雅痞夫妻，仅有外表的行为举止，人格没有成形，看起来像是未完成的作品一样。不过他的角色通常都十分活灵活现。

他最新的舞台剧《奇耻大辱》（*It's a Great Big Shame!*），这个秋天在伦敦上演。他试图挑战19世纪伦敦东区感性、歌舞升平的形象，呈现欢乐伦敦小调背后，现实的冷酷及严峻。这出剧分为两个部分。第一部分用很多场景描述肮脏落魄的维多利亚讨街生活，以及一个傻子和泼妇之间的婚姻灾难。第二部分则是讲直到今天仍住在同一个地方的下层中产阶级黑人。李对传统加勒比海音乐的描绘、族群意识，或是滥情的维多利亚餐厅秀[III]，都没什么耐心。今天的黑色伦敦佬，和20世纪的白人伦敦佬一样，这些伤感、生气、争吵不休的人，大家都受不了彼此，以至于暴力相向。李惯常用的不协调组合，懦弱的丈夫、不满的妻子和自私消极的兄弟姐妹，在两个部分中都导致谋杀。剧中的黑人姐姐费丝

（玛丽安娜·琼——巴普蒂斯特［Marianne Jean-Baptiste］饰），态度轻蔑，说起话来仿佛在模仿广告传单的语调，正是李剧中成熟角色的范例。我们可以知道她所代表的社会族群，但她本身也有独特的个性。

只有在李用他的角色阐述他的观点时，他们才会变成讽刺漫画人物。他很少这样对待劳工阶级角色，也很少用于新富贵阶级上。其中一个例外，是《厚望》里诡异、咯咯笑的瓦莱丽，她嘴里塞着一瓶香槟，滑进泡泡浴缸里。这常出现在他的雅痞人物上，如《赤裸裸》中古怪、有虐待倾向的杰里米，独自一人开着黑色保时捷，四处寻找可以下手的女人。在李的作品中，上层中产阶级分子不可能安于当犹太医生的好儿子，也不可能是有教养的都市人，这种人在英国被称作“欢呼亨利”（Hooray Henrys），穿着条纹衬衫、怪吼怪叫、骚扰女士，对所有阶级比他们低的人都十分无礼。当然，这只会发生在他们没在肯辛顿（Kensington）喝香槟，或是互丢面包时。

李的许多作品呈现了英国社会不同族群是怎么联结，或是无法联结的故事。英国大城市的人口组成让他可以呈现这些故事。伦敦的地理条件尤其厥功至伟，这里充满着各种悲喜剧的可能性。战后，地方政府刻意尽量让私有住宅和廉租房混在一起，伦敦和其他城市的穷人逐渐变得有钱体面，让社会更加多元。我住的这条街就是个典型例子：一边邻居是待业中的劳工阶级白人，另一边则是一个孟加拉家庭和一个牙买加清洁妇，他们隔壁住的是证券交易员。

李的场景大部分都设定在这样的多元组合中。他在1980年为BBC所拍摄的《长大成人》（*Grown-Ups*），开场就是坎特伯雷（Canterbury）的一排相连的现代平房。迪克和曼蒂（简称“曼”）刚搬进来。迪克在医院餐厅工作，曼蒂则是百货公司收银员。曼蒂爱探人隐私的姐姐格洛丽亚来访。格洛丽亚说：“曼，我看你在这儿是真的发了。”曼蒂说：“隔壁是自己买下来的。”格洛丽亚说：“我知道，我看到了。”曼蒂（十分得意地）说：“从这边过去都是私有的。”迪克（酸溜溜地）说：“是没错，不过另一边都是廉租房，对吧？”

《阿比盖尔的派对》（*Abigail's Party*）是李最有趣、最让人喷饭，也最成功的一出剧，先是在剧院上演，后来搬上电视屏幕。廉租房和私有住宅之间的差别也是其中的一个元素。场景是在北伦敦，新式住宅和19世纪连栋住宅交错的区域。阿比盖尔的母亲苏是个上层中产阶级的离婚妇女，住在自己的房子里。某天，邻居贝弗莉和劳伦斯请她过去喝一杯。显然这两位的社会阶级不如苏。饰演贝弗莉的艾莉森·斯戴曼

（Alison Steadman）演技精湛，贝弗莉是个令人反感、打扮夸张、毛毛躁躁的家庭主妇，喜欢地中海抒情男歌手。劳伦斯是个容易紧张的房屋中介，非常向往高雅文化（音响上播放的是贝多芬第九号交响曲）。贝弗莉无止境的羞辱，让劳伦斯逐渐意志消沉。在场的还有一位前足球运动员及他贫嘴的护士妻子安吉拉。贝弗莉想勾引这位运动员。出身良好、仪容整洁的苏在这群人中间简直是格格不入，正像《鸡皮疙瘩》中在弗农朋友之间的沙特阿拉伯商人。

不过李拍出英国阶级战争最成功的——这或许是他做过最棒的事——是一部BBC制作的电影《五月的疯子》（*Nuts in May*，1976）。场景不是在连栋住宅，而是在帐篷里。基斯和坎迪丝·玛丽（艾莉森·斯戴曼饰）是对十分积极的中产阶级夫妻，在多塞特（Dorset）露营度假。他们吃的东西非常健康，听着鸟鸣，用斑鸠琴弹奏民谣。基思喜欢告诉太太关于大自然、健康、地方史的知识。坎迪丝·玛丽有个形状是猫的热水瓶，叫作慎慎（Prudence），基斯每天睡觉前都会亲亲慎慎道晚安。一个壮硕的威尔士大学生雷，也来到这个营地。雷喜欢啤酒、足球、大声播放流行音乐。气氛开始变得紧张，尤其坎迪丝·玛丽似乎喜欢上了雷。接着泥瓦匠芬格和他的女友杭基骑着摩托车出现了。这两位是喜欢放声喧哗、情欲奔放的劳工阶级，没有在帐篷里做爱或是放屁时，爱煎香肠和豆子来吃。坎迪丝·玛丽要基斯想办法让他们安静点。基斯得证明他是个男人。紧张的气氛不久就爆炸了，基斯脾气失控，疯狂地四处乱窜。这幕暴力场景有几分喜剧效果。

《五月的疯子》中许多的爆笑场景，和李其他的作品一样，都是出自对英国不同阶级的行为举止的仔细观察。不过若要说他的电影讲的都是阶级，仿佛是说路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel）的电影讲的都是天主教教会一样。其实《五月的疯子》和李其他的作品一样，不仅是讲阶级战争，也是性别之间的冲突，而这两者之间有很微妙的关联。当地农人、雷和芬格的阳刚，更加显出基斯的软弱。正因如此，胆小如鼠的坎迪丝·玛丽才会怂恿基斯采取行动。而在《奇耻大辱》的现代情节中，也是矮小的兰德尔那肌肉强健的朋友巴林顿，最后唆使兰德尔的妻子乔伊谋杀了自己的丈夫。同样的，李的新作《赤裸裸》的关键，并非如法国《世界报》（*Le Monde*）的评论所说的，是在批评“撒切尔主义”或是街友问题，他评论的是性。

在《赤裸裸》中，由大卫·休里斯（David Thewlis）饰演的约翰尼，有性需求却害怕婚姻生活。他自己选择成为无家可归的街友，步上

自我毁灭之途。他想得到女性的爱，但一旦她们动了情，却又转身离开。他吸引女人，也厌恶女人。特别是在当今对性别议题敏感的政治氛围中，这样的角色让观众非常不自在。不过这部影片并没有歧视女性。这部片和李的其他作品一样，如《生活是甜蜜的》，当中最坚强、最有同情心的角色是位女性。约翰尼的前女友路易丝和其他角色比起来，非常稳重坚强，试着要给约翰尼一条救命绳。

李电影中的伦敦十分晦暗。湿冷的街道，映着闪烁的霓虹灯。夜里，年轻的街友在维多利亚式的铁路拱桥下，聚在火堆旁，或是放声喊叫。让《赤裸裸》有着法国黑色电影一般的气氛。这部电影和李之前的作品很不一样，但也没有像许多影评人所说的，和之前的作品完全不同。约翰尼所面对的两难困境，在李所有的作品中都可以看到：别人让我们无法忍受，但只有这些人才能解救我们。家人和婚姻也都有可能是囚禁我们的监狱。

路易丝差一点就成功地让约翰尼不要再糟蹋自己和身边的人。约翰尼在街上被混混们拳打脚踢之后，有一幕温馨的场景。路易丝清理他的伤口，他们重温从前的亲密时刻。他们一起唱了首故乡曼彻斯特的歌曲——这是李典型的手法。最后，约翰尼看起来像是终于可以接受自己了。路易丝决定放弃在伦敦的工作，两人计划一起回到曼彻斯特。曼彻斯特的曲调就像是海妖的歌声，唱着美好安定的未来。但约翰尼就像是睡在纸箱里的尤利西斯，他不想要改变。当路易丝去上班的地方递交辞呈时，他拄着受伤的腿，用尽全力、快速地消失在肮脏的街道中。

这部电影并非要我们欣赏约翰尼，他太叛逆、太自暴自弃。但我们可以认同，约翰尼的困境是许多人都有的问题，李却没有提供答案。他只是把这个问题挑出来，盯着看，想着它，呈现在他的每一部电影和剧作里。在李的作品中，家庭生活，特别是夫妻之间的关系，灾难横生。但他电影中最震撼人心的镜头，有些讲的是和解。

在《与此同时》中，马克和他发育迟缓的弟弟科林，住在一个便宜住宅中地狱般的家庭里。科林是个备受羞辱、畏缩的角色，他对这个卑微人生所能做的唯一反抗，是把头发剃成像当地的光头党一样。马克在整部片中，总是拿科林出气。但现在他摸摸弟弟的光头，像是他们终于是站在同一阵线了。“条子。”他说。这是在电影中我们第一次看到科林笑。在《长大成人》这出戏里，家庭生活总是混乱、争吵不休，但迪克和曼蒂还是决定要生个小孩。在《厚望》中，女儿粗鲁自私，对年迈的母亲非常不孝，亲子关系很糟，但儿子西里尔是个浪漫的劳工阶级，还

曾经到马克思的坟前凭吊，他和女友雪莉仍然想要建立自己的家庭。

故事就这么发展下去。有人坚持要结婚，拥有家庭，即便他们明知自己大概会搞砸。但还有比和其他人关系不好更糟的事，那就是完全无法和他人建立关系。李的首部电影，1971年的《暗淡时刻》（*Bleak Moments*），和他最新的作品有许多有趣的相似之处。两部电影都是在讲无法和他人建立关系。《赤裸裸》中的性爱没有爱、非常粗鲁，而《暗淡时刻》里的则非常压抑。两部电影中的角色虽然用言语沟通，却无法表达心中的感受，只有唱歌可以办到（或许这就是为什么英国人那么喜欢参与小区合唱团）。

《暗淡时刻》中的角色也是李的典型。西尔维娅和帕特都在会计师事务所担任秘书，西尔维娅有个心智迟缓的妹妹希尔达。诺曼是来自斯坎索普（Scunthorpe）的嬉皮士，彼得则是学校老师。帕特长得不怎么样，他用欢乐的外表掩饰内心的不快乐。西尔维娅人很漂亮，但性格很压抑。诺曼非常害羞，他表达情绪的唯一方法，是乱唱民谣。希尔达感情丰富，但没办法说话。彼得喜欢西尔维娅，但人却紧绷得像是束在他脖子周围的白色衣领。英国中产阶级的生活似乎让所有人，除了希尔达以外，都有情感便秘。

在让人叹为观止的一幕中，他们全聚在西尔维娅家喝茶。每个人都羞赧到不敢开口，不知道该讲些什么。李像是个英国版的伯格曼（Ingmar Bergman）或德莱叶（Carl Dreyer）（英国人的不快乐和斯堪的纳维亚有些关系），让摄影机拍过每个人的脸：彼得非常紧张，充满抗拒，咬紧牙关，双唇紧绷；西尔维娅有些慌乱，不开心，眼睛望向窗外；帕特非常尴尬地咬着一块巧克力；诺曼眼神呆滞，不安地动来动去；希尔达则快要哭出来了。

当晚在当地中国餐馆用完让人如坐针毡的一餐之后，彼得跟着西尔维娅回家。西尔维娅很想跟彼得更进一步，无论是身体或感情上面的进展，最好两者都有，于是她强迫彼得一起喝雪莉酒，结果两个人都非常尴尬，最后终于接吻了。西尔维娅停下来问彼得要不要来杯咖啡。“太好了。”他说。浪漫场景结束。

彼得之前曾谈到语言的问题。他告诉西尔维娅，他觉得和希尔达沟通非常困难。他说：“我从来不知道要跟她说些什么。”西尔维娅告诉他，他喜欢说什么都可以。他说，但是“我的意思是说一般开场白似乎都没用”。西尔维娅看着他说：“我不确定一般开场白真的有派上用场的

时候。我觉得这些开场白都无视于正在发生的事。”

这是李所有作品的关键：对话只是一种逃避。我们也可以说，这是英式作风的关键。无论是坐在伦敦的公交车上，或是在餐厅听隔壁桌的对话，都让人联想到李的作品。就像其他非常有原创性的艺术家一样，李也闯出了自己的一片天地。李的伦敦就像费里尼（Fellini）的罗马、小津的东京一样，鲜明独特。这些当然都是为了电影而重新想象出来的城市。李的英格兰不仅是来自他的个人经验，也是当地文化的产物，但也具有普世价值。弗农、格雷厄姆、坎迪丝·玛丽不只是李的角色，也不只是英国大众的写照，他创造了这些人物，让我们瞥见部分的自己。

I “偶发艺术”是流行于20世纪50年代末至70年代初的行为艺术。由艺术家用行为构造一个特别的环境和氛围，同时让观众积极地参与其中，以表现偶发性事件或不期而至的机遇为手段，重现人的行动过程。这个名字最初是由美国艺术家艾伦·卡普罗（Allan Kaprow）使用，用于纽约一场展览的名字：《六部分的十八个偶发》（18 Happenings in 6 Parts）。

II “桑波”是指黑人与印第安人或欧洲人的混血儿。

III 餐厅秀（Music Hall）是从19世纪直到第一次世界大战之前，英国的一种通俗舞台表演形式，结合了戏剧、舞蹈和音乐。——译注

十八 尴尬的艺术

悉尼和琳达是阿兰·本奈特（Alan Bennett）的剧作《卡夫卡的迪克》（*Kafka's Dick*）中的角色。[114]悉尼和卡夫卡一样从事保险业。他对书本很有兴趣，更精确地说，是对写书的人有兴趣。他喜欢读传记，“和读这些作家的作品比起来，我比较喜欢读他们的生平”。妻子琳达对丈夫的文学嗜好毫无兴趣，不过在耳濡目染之下，她知道诗人奥登（W. H. Auden）不穿内裤，“英国作家福斯特（E. M. Forster）的真命天子是个埃及电车司机”。她有时候说，她看看书，“学点东西”。悉尼对驽钝的妻子很气恼，告诉她这些根本不是重点：“这里是英格兰。只有在英格兰，这种小事才被当作文化，说八卦也可以展现你的聪明才智。”

两年前英国畅销书排行榜第一名是艾伦·克拉克（Alan Clark）的《日记》（*Diaries*），全书是政治社会八卦大观园。去年最畅销的书是《家书》（*Writing Home*），汇集了艾伦·本奈特的日记、文章、笔记，这也是文学评论家年度最佳书籍的首选。[115]第二名则是作家伊夫林·沃（Evelyn Waugh）的新传记。悉尼说得没错，英国大众对八卦有种莫名的渴求，大众传媒上充斥着公众人物私生活的各种八卦，比较高档的报纸发表更多的“个人档案”。英国出版社总是在出版信件、日记、传记或自传；在这个害羞、注重隐私的国度里，每个人的私生活似乎都值得被检视一番。

本奈特那有个性、机智风趣的日记的特别之处，是将这个非常害羞、注重隐私的剧作家的生活，变成了一出公开演出的戏。艾伦·本奈特非常成功地饰演了艾伦·本奈特。他的演出非常考究，但也非常贴近人心。他形容自己是个“得先请警察把整栋大楼巡视一番，才有办法脱下领带”的人，但他同时也能巡回全国各地，在一间又一间的书店里，

对众多听众优雅地读着自己的日记。借由他的日记、电视访谈以及公开朗诵，他创造了一个既真实又戏剧性的人物：本奈特不但是个剧作家，更是位优秀的演员。他在1960年展开演员生涯，演出歌舞喜剧《化外之地》（*Beyond the Fringe*）。他在大众面前说出自己的个人想法，并不只是在“抒发情感”，对本奈特来说，自嘲就是一种自制。

本奈特的公众形象恰好是英国人所喜欢的：这位当年最成功的剧作家，其实是个倒霉鬼，出门骑脚踏车时，还会在裤管上绑条束带。他把自己塑造成一个穿着苏格兰格纹毛衣、戴着黑框大眼镜、有社交困难的怪咖，抚平了一般大众容易有的忌妒心。这是他早年演出《化外之地》的回忆（想象一个老是被插队，成为队伍末端的人，用无辜的眼神和挫折的口气，对你说）：

8月20日。某晚，电视在演巴瑞·哈姆弗莱斯（Barry Humphries）秀，大家边看边笑。这让我想到，以前演搞笑剧的时候，我从来都没能让这伙人笑过。达德利（Dudley[Moore]）和彼得（Peter[Cook]）都有办法，就我不行。这又提醒我，我实在是对这不在行啊。

他在好莱坞参加自己编剧的电影试映会后，写下这段话：

他们先介绍马克（制作人），镁光灯打到他身上，掌声稀稀落落。接着马肯（导演）也一样。轮到我时，我站起来，但因为我坐得远比其他人靠后，所以镁光灯打不到我身上。“这家伙在干吗？”后面的人说：“坐下，你这个浑蛋。”我照办，然后电影就开始演了。

假如这种谦虚让人觉得虚伪，那么，正如同卡夫卡在《卡夫卡的迪克》中说的：“谦虚都是装出来的，要不，就不是谦虚了。”就算那不是谦虚而是忌妒，英国人也非常能认同那种“觉得每个人都比自己优秀”的感觉。本奈特所表现出来的，都让人觉得很安心：他轻柔的约克郡口音；他父亲是利兹（Leeds）的屠夫，出身卑微，却值得尊敬；还有他喜欢俏皮的餐厅秀笑话。他向大家告白自己对女管家的喜爱，配合着乡下小屋的场景，让他的单身身份比较让人可以接受。[116]

在《卡夫卡的迪克》里，卡夫卡死而复活，出现在悉尼和琳达的家

中。卡夫卡的传记作者马克斯·勃罗德（Max Brod）也在场。只有卡夫卡不晓得自己有多有名，他以为勃罗德已经把自己所有的手稿都烧了。[1]用勃罗德的话说："他知道自己的名字是卡夫卡，却不知道自己已经成为家喻户晓的卡夫卡了。"这让我想到那位终于如愿和滚石乐队主唱米克·贾格尔同床的女孩。隔天早上，有人问她这位仁兄表现如何，她说："很棒啊！可惜他不是米克·贾格尔。"只是，本奈特知道自己就是本奈特，他的私人／大众日记的聪明之处，是他不仅演出了自己，还为自己的演出做评论。

他承认，有时候会把自己的出身"往下拉一两个社会阶级"，如声称自己一直到三十几岁前都没读过几本正经书，他写说："我有选择性失忆，故意忘记以前从赫德灵公立图书馆（Headingly Public Library）借出来的一大堆书，忘记自己读过萧伯纳（Bernard Shaw）、阿努依（Anouilh）、汤恩比（Toynbee）、克里斯托弗·孚莱（Christopher Fry）的作品。"

本奈特饰演本奈特的最佳演出是在电视上。他写了两部杰出的纪录片，自己担任旁白。他看起来像是个社会间谍，在利兹的一个艺廊游荡，在哈洛格特（Harrogate）一间旅馆的走廊上鬼鬼祟祟的。他偷听大厅或是下午茶室里的对话，在正式午宴上观察当地名流，他听着走过画作前的人所发表的评论。他蹑手蹑脚地从这个房间走到那个房间，从这个艺廊到那个艺廊，一边告诉我们他的人生，特别是他遭遇过各式各样"难堪""尴尬"和"不自在"的时刻。他记得父亲总是不知道怎么给客房服务的小弟小费，母亲一辈子都在努力让自己看起来"不平凡"。影片的尾声，是他住在哈洛格特的旅馆，回忆起一次搭火车回伦敦时的尴尬事件：他买了周末特价票。查票员看了一下他的车票，告诉他应该要去周末乘客坐的车厢。"你不属于这里，"他说，"这是给那些像样的头等舱人士坐的。滚出去。"

这一幕讲的是阶级。不过，本奈特不只是个讨人喜欢的表演艺术家，他还把难堪的亲身经历变成剧作的核心艺术。本奈特的戏剧主题，是在谈论我们私底下和在社会中扮演的角色的差别，以及我们想要在别人面前呈现的样子，往往和真正的自己有所差距。这在《疯狂的乔治王》（*The Madness of King George*）里最为明显。这出剧作最近被改拍成电影，导演是尼古拉斯·希特纳（Nicholas Hytner）。

电影一开始，我们看到国王正为了在国会开议的公开露面着装：袍子、王冠，还配上大声的亨德尔音乐。接着我们看到乔治三世的宫廷，

正式得让人喘不过气来。我们看到国王马不停蹄地跑来跑去。他是“农夫乔治”，拍拍猪屁股让他的一位农民开心；他是严肃的君主，为首相威廉·皮特签署公文；他是浮夸奢侈的韦尔斯王子严厉的父亲；对他打扮很土的皇后夏洛特（“国王太太”）来说，他是亲爱的丈夫（“国王先生”）。他为人率直、温暖，是个离经叛道的专制君主，但从来不觉得真的自在。其实，他非常害羞，在众人面前装出自信大胆的样子，说话结尾总是“嘿嘿！”或是“什么？什么？”

奈杰尔·霍桑（Nigel Hawthorne）在舞台上和电影里，都把这角色饰演得完美无缺。海伦·米伦（Helen Mirren）演起焦虑的皇后，也非常出色。鲁伯特·艾弗雷特（Rupert Everett）所饰演的威尔士王子乔治就没那么称职了，电影一开始就不对劲。乔治应该是“胖乔治”（Fat George），无所事事、十分贪婪，整天算计着怎么为自己赢得公众地位。但演员艾弗雷特比较瘦，腹部的垫子几乎都要滑到膝盖上了，看起来松垮垮的，像是没发起来的蛋糕。不过整体而言，演员阵容算是一时之选。朱利安·沃德姆（Julian Wadham）饰演严肃的首相皮特；伊安·霍姆（Ian Holm）则饰演医生威利斯，他用自己的力量打破了国王的意志。配角也都表现亮眼，他们看起来像是英国画家贺加斯（William Hogarth）版画中荒诞丑陋的人物，医生、赔笑的朝臣、贪婪的政客；王子身边是喝得烂醉的自由派辉格党人（Whigs），狡猾的保皇党人（Tories）则在国王的貂皮大衣上磨蹭。

我对这部电影的主要批评，是本奈特的电影脚本似乎没有他原本的剧本精致，流于平淡，一些最好笑的对白都被删掉了；电影看起来不错，该交代的事也交代了，但少了些笑点。我不是说电影很严肃，但电影似乎得靠艾弗雷特所饰演的普利尼（Prinny）[II]作出扭曲的表情，来弥补删去的台词。或许原著的文学性太强，没办法直接改编成电影。或许问题出在希特纳对电影的经验不多。本奈特的其他电影剧本，如斯蒂芬·弗雷斯（Stephen Frears）所导演的《激情床伴》（*Prick up Your Ears*）或是约翰·施莱辛格（John Schlesinger）导演的优秀作品《英国人在外国》（*An Englishman Abroad*），都非常成功。

不过乔治王疯疯癫癫的性格，仍然非常触动人心。他的病症可能和卟啉症（porphyria）有关，此病使神经系统中的化学分子异常。本奈特的版本暗示我们，国王底下无能、争执不休的医生们，用各种疗法折磨国王，加重他的病情。不过故事的中心仍是非常本奈特式的主题：尴尬，或是缺乏尴尬。国王因为失忆，也失去了自我意识。国王医生之一

的贝克说："他想到什么就说什么。一般有教养的人埋在心里不说的话，他都脱口而出。"国王欢乐温馨的举止，还有口头禅"嘿嘿""什么什么"，都不见了。国王开始说一些淫秽的话，冒犯皇后的侍女。国王从前谨守一夫一妻的分际，虽然垂涎这位侍女却不敢碰她一下。现在他什么都不隐瞒了，他完全无法自制。现在的问题是，"他自己"是谁？

本奈特，这位没有设下警戒线就不敢脱掉领带的作家，对丧失自制力的人特别有兴趣。他的日记记载了几趟在纽约的旅程，他住在苏豪区朋友家的公寓里。一个名叫罗丝（Rose）的八十二岁老太太，疯疯癫癫的，从早到晚往楼上喊些讨人厌的话。本奈特评论说："在英格兰，大家对不正常行为的忍受度比较低，罗丝大概老早就会被送进精神病院了。不过在纽约，每个人都疯了，大家于是可以容忍她的行为。"有自制力，才能享有当个公众人物的尊严；缺乏自制力，就会遭逢尴尬场面，有时还更难堪。本奈特的戏剧中，年长者非常害怕"被带去"特别的安养院，让社工照顾，失去尊严。然而因为挑战传统而招致尴尬的场面，则像是令人敬佩的行为，特别是剧作家认为自己是办不到的（至少他是这么说的）。

《家书》中有一段特别珍贵，标题是《货车里的女士》（The Lady in the Van）。这是本奈特和谢泼德小姐（Miss Shepherd）之间一段非常独特的故事。谢泼德小姐代表着另一种离经叛道的极端，她所有的家当都塞在各种塑料袋中，住在货车里，而这辆车刚好停在本奈特在伦敦的住所前面。本奈特对谢泼德小姐有非常详细的描写。他同时也检视自己、和自己的生活方式（"怯懦"），他自问为什么会想认识谢泼德小姐？他的态度、他的政治观是什么？他对自己非常严格。他承认这结合了自由派的罪恶感、害怕冲突以及懒散。他延续了他一贯的对各种让人尴尬的小事的敏锐观察：

1976年5月。我叫了些堆肥送到家里，准备用在院子里。放堆肥的地方离货车不远，谢泼德小姐担心路过的人会以为臭味是从她那儿来的。她要我在栅门上贴个字条，说明臭味是来自堆肥，不是她。我拒绝了。我没跟她解释，其实堆肥闻起来比她好多了。

不过他对谢泼德小姐也有柔情的一面。他敬佩这位女士的大胆。他是个心地善良、常留意别人各种生活细节的人。当别人视而不见时，他会适时关心、伸出援手。

《疯狂的乔治王》让人动容的，也是这样的柔情，使我们同情这位挑战自身传统角色的国王，就算他的作为是出于疾病之故。影片中最好的场景，是国王半裸地坐在自己的排泄物中，放声咆哮，只能任由被吓坏的医生们摆布。国王和货车小姐一样，都住在肮脏的环境里。过滤尊严的装置已经失效，身为国王的尊严荡然无存。这景象让人不堪：国王只剩下他的原始本能，不再是人类了。看到他被治愈时真是让人松了一口气。但是……治好他的人，也就是威利斯，被本奈特描写成一个男性保姆与邪恶的社工。疯癫的国王叛逆十足，而清醒的国王，就算有一些违背常理的习气，却恪守成规。国王被驯化了。

和国王类似的，是另一位被本奈特改编成舞台剧的著名英国角色：肯尼斯·格雷厄姆（Kenneth Grahame）的儿童故事《柳林风声》（*The Wind in the Willows*）里的蟾蜍托德。蟾蜍托德是河岸蟾蜍厅的主人。獾贝杰、鼹鼠穆尔和老鼠莱特都住在这里。蟾蜍托德穿着显眼的格纹西装，戴着圆框大眼镜，爱吹嘘，无所事事，奢侈成性。他非常喜欢车子，开起车来横冲直撞。每次听到他的汽车喇叭“叭！叭！”就表示又要出车祸了。换言之，蟾蜍托德听起来像是王尔德式的奇幻故事中，那些性格古怪的贵族，不合乎礼教，任性妄为：“我活着就是为了享乐。享乐是人生的唯一目的。”

本奈特对蟾蜍托德的诠释颇不寻常。[117]他推测格雷厄姆的托德应该是犹太人，他写道：“爱德华时期反犹人士对犹太新贵的看法，都被格雷厄姆套放到托德身上了。”无论如何，托德是个让人同情的角色。格雷厄姆和本奈特一样——应该说，和众人前的本奈特一样，代表那些胆小的英国作家，刻意压抑自己对享乐的欲望，因此创造了许多角色来抒发、宣泄，托德就是其中一个。在英国日常生活和信件中，低俗的笑话和幼稚顽皮的行为，是经常出现的主题；本奈特的角色也是如此，他们也喜欢玩变装、忸怩作态、做些女性化的动作。只有在维多利亚时期或是爱德华时期的英格兰，像童军总领袖贝登堡（Baden-Powell）等级的高阶军官，在他的属下面前穿着裙子跳舞时，才不会有人会觉得他是同性恋。

托德、贝杰、莱特和穆尔也是这样：毋庸置疑的，他们都是单身汉，也对女性不感兴趣，但是（至少托德如此）都非常娘娘腔。而且，这些故事都是写给孩子看的。本奈特当然不是爱德华国王时期的人，他的笑话也不是天真无邪。戏接近尾声时，托德借了一位年轻女孩的衣服变装逃狱，女孩亲了托德一下：“你不觉得这衣服很适合你吗？”托德接

着亲了莱特。

莱特：拜托不要、不要！（莱特非常迟疑、非常尴尬。可是高勒的女儿还是亲了他，意想不到的事发生了。）

哇！这感觉还不错！我猜我朋友穆尔大概会喜欢。

阿莫，你也试试看。（于是穆尔也被亲了一下，这个吻似乎持续得久一点。）

你觉得怎样？

穆尔：嗯，好吧。

莱特：是吧！我猜我们都可以适应。（我们可以推测，至少对莱特和穆尔来说，人生从此不同。）

这个“我们”是不是包括少儿读者们，这点让人存疑。本奈特告诉我们这出戏（尼古拉斯·希特纳的制作非常杰出）如何激发了他的想象力：“《柳林风声》有部分是在讲藏而不露。我们每个人心中，至少每个男人心中都有一个托德。我们要被社会接受，端看我们能把这个托德藏得多好。”或许本奈特对撒切尔夫人的厌恶，有部分原因是，她压抑我们心中托德的手段太激烈了。

每个童话故事都必须有个结尾，无可避免地，托德最后也像乔治国王一样被驯化了，不过驯化的方式没有那么残暴。逃出监狱之后，他学会了低调行事，他所经营的蟾蜍厅变成一个比较温和的地方。主席贝杰建议，可以把它改建成一个结合高级公寓、办公室跟码头的地方，吸引观光客。只是，一些重要的精神也就跟着消失了：

贝杰：要是没亲眼见到，我大概也不会相信。不过这是真的，看看他，托德已经脱胎换骨了。

穆尔：他有变得比较好吗？我是说……进步啦。

莱特：他现在当然是比较好啦。他学会自制、不再猖狂、不再炫耀了。他变得跟我们一样。

穆尔：没错。

贝杰：怎么了吗，穆尔？

穆尔：我只是在想……我只是在想，他跟别人愈来愈像了，这样有点无聊。

乔治国王恢复正常的过程也同样的戏剧化。电影中，疯癫的场景是在室温比较低的房间，或是冬天的浓雾中拍摄的；最后接受治疗的场景则是在阳光灿烂的花园：国王正读着莎士比亚的《李尔王》（King Lear），愤世嫉俗的大法官瑟洛（约翰·伍德［John Wood］饰演）则在一旁扮演《李尔王》中的考狄利娅。国王读至浑然忘我的境地，命令瑟洛亲吻他的脸颊。瑟洛非常尴尬地照办了。这时他发现国王突然变得比较像他本来的样子了。国王说："有吗？没错。我一直都在做我自己，就算是生病时也一样。不过现在我可以观察自己，这很重要。我现在开始记得怎样可以看起来……什么？什么？"

故事到目前为止都很出色，不过本奈特的结尾似乎有些问题。或许是因为他不喜欢说教或是太直接露骨，他的态度通常比较矛盾；而矛盾自然不会出现具体结论。这出戏的结尾，是威利斯医生在圣保罗大教堂的台阶上等着被资遣。"你走吧！医生。回去照顾你的羊和猪。国王已经恢复正常了。天佑吾王。"收录于《家书》中的版本里，本奈特在前言中，告诉我们他舍弃没用的另一个结局，这个结局非常有趣：国王和王后坐在教堂的台阶上，讨论国王对待医生的方式。他们的结论是，国王和有钱人经常被太多利益冲突所左右。有太多医生的未来、政客的命运、国家的兴衰和国王脱不了关系。

国王：……我告诉你们，亲爱的人，假如你身体不好的话，最好还是当个普通穷人。

王后：可是不能太穷啊，国王先生。

国王：喔，对，不能太穷。什么？什么？

只是我觉得电影的结尾不是很成功，最后一幕是一段对现代君主制度的评论。国王一边架势十足地对拥戴他的群众挥手，一边对感到无聊、幻灭的儿子谈到皇室家庭就是一个模范家庭，一个模范国家："让他们看到我们很快乐，这是我们存在的目的。"

英国作为一个模范家庭、模范国家，像是和蟾蜍厅一样的和乐主题乐园，有许多办公室和码头。本奈特在其他剧作中已表达过类似的观点：《享乐》（*Enjoy*）就是这样一部带着些恶意的作品。[118]一对年长的夫妻住在英格兰北方的镇上，贫穷却很有教养。"老妈"康妮·克雷文，知道这一区已经有些没落了："这条街以前还算不错。"而"老爸"威尔弗雷德·克雷文因为出了次意外，头部植入了一块钢片。他回想起自

己在战时的地位："我有六个属下。"他们的女儿琳达是个妓女，但老妈和老爸坚称她的工作是私人秘书。

克雷文一家努力撑起门面，可是世界似乎丢下他们继续运转。这个街坊要被拆了。他们再也不认识邻居，他们的老式生活已经过气了。更惨的是，社工要把他们带走另行安置，甚至直接用名字称呼他们（"老妈"和"老爸"的称呼也过气了）。不过安置他们的地方非常特别，是个主题游乐园，观光客得付钱才能进去。他们可以继续老式生活，变成一座实地展示的博物馆。邻居会来拜访，打发时间，煤炭悠悠地烧着——只有游乐园开放的时候才有——而且"在事先规划好的日子里，煤炭灰会像雨一样落下来，跟从前一样"。

很明显的，本奈特不喜欢蟾蜍厅和老爸、老妈街坊的遭遇。他充满温情地写下他年轻时代的利兹，当年精致的维多利亚式建筑（许多在20世纪60年代被拆除）让市民引以为傲。不过若以为本奈特是个念旧的人，那我们就误会他了。怀旧只是一个更大的问题的结果。当今英格兰的问题，是"文化"的意思变成"遗产"，"传统"变成了主题游乐园。无论本奈特在他的作品和公众表演中，如何美化他来自北方乡下，他并不想要回到过去。他在《家书》中写道："我并不怀念我小时候的世界，我也不怀念当年的我。我不想要现在的我处在从前的世界里。没有任何一种怀旧情结可以确切表达这个感受。我觉得童年很无趣，我很高兴终于结束了。"

本奈特和另一位与他风格相左的剧作家约翰·奥斯本（John Osborne）一样，对英格兰充满浪漫情怀，英格兰从前应该是比较欢乐。在一篇评论奥斯本自传的文章中，本奈特写道，当他看到国家剧院的观众在观赏奥斯本的新作时，"尴尬得不知该如何是好"，他感到非常享受。他写道："我通常不赞同他的作品，总是一副吓唬人的口气。不过我总是觉得这种口气，比起他让观众愤怒，或是高高在上觉得'我的天哪，又来了！'更让人认同。"本奈特和奥斯本的不同之处，就是本奈特从来不挑起观众的愤怒情绪；我不确定本奈特会把这当成赞美。

奥斯本非常喜爱战前餐厅歌舞秀的戏谑表演。他最喜欢的是和他自己一样的角色，喜剧演员"厚颜男"（Cheeky Chappie）马克斯·米勒（Max Miller）。这个丑角总是穿着一身鲜艳夸张的西装，挤眉弄眼地讲黄色笑话。米勒的幽默感和托德非常相似，绝对没有刻薄、穷酸、让人尊敬却无聊的成分。然而用奥斯本的话来说，米勒也是"非常传统、不会做出惊人之举、小家子气的"；这正是本奈特会欣赏的组合。奥斯

本痛恨现代英国堕落成另一个充满便宜货、制式化的美国，这种情绪转化成对离经叛道的贵族的憧憬。他变得有点像是英国作家伊夫林·沃笔下的角色：一个乡下大地主，有点激动地投书到《旁观者》（*The Spectator*）。这是他自己上演的一出戏：保护自己不受到八卦大众打扰的方法之一，就是把自己变成一个剧中人。

本奈特没闲工夫投稿到《旁观者》，也绝对不像伊夫林·沃笔下的角色。他的政治倾向是高尚、自由派的左派。不过他对英格兰的看法和奥斯本相近，对其他事情的看法也一样，都充满矛盾。这反映在他一些最成功的角色上。本奈特在《英国人在外国》中所描绘的间谍盖伊·伯吉思（Guy Burgess）非常成功，因为伯吉思有点像是餐厅秀里的人物。他为苏联工作，这让人难以原谅；虽然当斯大林的间谍，不过就像当年人说的，实在很吃得开。他是个像托德一样的戏谑人物，“他性喜奢华炫耀，喜欢住克雷利芝（Claridges）饭店的套房，喜欢跑车，开起车来横冲直撞”。[119]

本奈特的电影脚本是根据女演员卡罗尔·布朗（Coral Browne）的真实故事改编的。[120] 1958年，她和老维克剧团巡演时，在莫斯科碰到伯吉思。布朗当时患有癌症，在电影中饰演年轻时的自己。本奈特、导演约翰·施莱辛格与演员阿兰·贝茨（Alan Bates），将伯吉思在莫斯科时好斗的迷人气质诠释得恰到好处。他们没有纵容他的所作所为，反而是对这位风华不再的老同性恋投以同情，看着他听杰克·布坎南（Jack Buchanan）的唱片，和朋友谈陈年八卦，从伦敦订购老依顿（Old Etoninan）领带。无论是在电影或是现实生活中，在莫斯科的伯吉思，看起来就像是个来自旧时代、落魄的英国人。他尽力颠覆英国政府，但深爱着英格兰。我们很难把本奈特或是奥斯本想作是苏联间谍，但他们正是因为类似的爱和颠覆的态度而创作。

本奈特在伦敦西区（West End）的第一出剧是《四十年过去了》（*Forty Years On*）。这是一出剧中剧，背景是一间叫作阿尔比恩学院的寄宿学校。校长（原班制作中是由约翰·吉尔古德[John Gielgud]饰演）快要退休了。学校不再像往昔一样富裕。校长指出：“在阿尔比恩学院，我们不需要重视聪明才智，不然我们就会把所有的奖项抱回来了。虽然我们以前是这么优秀没错。”

男孩演出的戏是《为英格兰发声，阿瑟》（Speak for England, Arthur）（影射工党领袖阿瑟·格林伍德[Arthur Greenwood]在二战快结

束时，被要求出来公开反对张伯伦）。这出戏的幽默程度介于《化外之地》和马克斯·米勒之间：一连串餐厅秀风格的笑话、双关语，并滑稽地模仿英国人的回忆录（包括哈洛德·尼科尔森［Harold Nicolson］的日记）。这出剧及其剧中剧，取笑了象征英国的事物，如帝国、王室或战争英雄："今天晚上我在学校里碰到其中一位非常殷勤有礼的年轻人，具备一切英雄的特质：帅气、笑脸迎人、一副置生死于度外的样子。他很讨人厌，而且我猜，他骨子里是法西斯主义者。"

校长这个角色是个让人叹为观止的创作，是本奈特众多落魄的英国人角色中，最成功的一个。他停留在过去，对现代世界感到困惑，也难以认同。在剧中剧里，他引用了贝登堡将军的话，高谈阔论阿拉伯的劳伦斯，却没有发现其中的讽刺："他说着一口流利的梵文，和美丽、不受驯服的贝都因仆人，一起让土耳其军队死伤惨重。"不过他知道，"这其中有一些讽刺的地方，我不喜欢"。

寄宿学校、校长、战争英雄这些在20世纪60年代正是讽刺剧作家、漫画家、制片人和小说家嘲讽的对象。在《化外之地》中，本奈特模仿了教区牧师，还有英国战争飞行员，而大受好评。他非常得意他的道格拉斯·巴德（Douglas Bader），这位王牌皇家空军飞行员，在被击落时失去了双腿。不过正如同所有的模仿秀一样，嘲讽总是结合了温情。在20世纪60年代伦敦时兴19世纪的军装，或许就是一种讽刺，但也许是在缅怀一个伟大、戏剧化的时代。于是，我们对阿尔比恩的校长在剧尾的致词就不会太惊讶，因为这反映了本奈特自己对自己国家的感受：

国家变公园；海岸变观光码头；闲暇时光拿来享乐，年复一年，这个倾向更明显了。我们变成了靠干电池维生的民族，卑微的一群，在黑暗中吃着没营养、没味道的食物，好让我们一尝新文明残破劣质的余晖。

接着，学校舍监为那些搬进公寓大楼的老人家的命运感到惋惜。不过校长话还没说完：

从前我们看重荣誉、爱国心、骑士精神、责任，这种想法很浪漫，也很老掉牙。不过这种责任心和正义感，和社会正义没什么关系。各种伟大的言论，就在缺少这样的正义以及追求正义的过程中，两相抵消

了。一般大众找到了通往秘密花园的门，现在他们把花朵连根拔起，和废纸、碎玻璃一起丢掉。

这看起来很像奥斯本在《旁观者》上刊登的日记之一。这些话里带着对愚夫愚妇的轻视，这些人穿着难看的休闲服看电视，这正是哈洛德·尼科尔森所谓的“伍尔沃斯的世界”（Woolworth's world）。[III]这出戏也是在惋惜本奈特和他那个世代的其他人所嘲讽的世界。一如往常，本奈特的感受还是由他自己解释最恰当。他在日记中写道，他对“吉尔古德最后的演说非常认同。他在这场演说中，向阿尔比恩学院和旧英国告别。虽然我在这个失去的世界里并不会快乐，但我回首当年，读着当年的故事，仍感到感伤”。

这种矛盾、浪漫，同时又充满怀疑的感受，是“这出戏要试图化解的”。这当然没有成功，也做不到。这感受在将来不会化解，过去也不曾化解过。不过自莎士比亚以降，这感受启发了无数英国戏剧，莎剧《亨利五世》不就在表达对国王、对英格兰的矛盾情感吗？伯吉思的变节，至少以本奈特的诠释来说，也是同样的道理。

伯吉斯告诉卡罗尔·布朗：“我可以说我爱伦敦，我也可以说我爱英格兰。可是我没办法说，我爱我的国家，因为我不知道那是什么意思。”本奈特写道，这是“我的告白，我相信很多人也抱持相同的立场”。或许吧，本奈特也相信叛国是怀疑主义和讽刺的结果。或许吧，但伯吉思还说了别的，这些话更贴近问题核心。布朗问他为什么要当间谍，他答：孤独。保守秘密可以让人孤独。难道伯吉思的表里不一，与乔治国王的“什么？什么？”，还有奥斯本的乡间大地主或本奈特本人有同样的作用——在一个爱探人隐私的国家中，害羞的人保护自己的方法？

我们不可能知道确切的答案。但伯吉思演的这场戏让人叹为观止，他是这么的厚颜无耻、这么的明目张胆、这么像托德，让他看起来完全不像在演戏。我从来没有见过本奈特本人（或是伯吉思），但我猜他和伯吉思之间的差别，应该就像托德和穆尔的差别一样。但《英国人在外国》中的一句台词，让我印象深刻。伯吉思说：“我从不假装什么。假如我戴上一个面具，我就是要人看到我戴上面具的样子。”这是这位间谍的台词，还是作者的内心话呢？什么？什么？

I 卡夫卡在死前交代好友勃罗德将所有的手稿烧毁，勃罗德没有照做，我们今天才有机会读到这么多卡夫卡的作品。——译注

II 艾弗雷特在剧中饰演的威尔士王子，日后即位为国王乔治四世，他的小名是“普利尼”。

III 伍尔沃斯是英国廉价的生活百货连锁店，现已倒闭。

十九　创造大卫·鲍伊

每一次我以为成功了，
味道似乎不是很甜美，
于是我转身面对我自己却从来无法瞥见。
别人是怎么看待这个伪君子，
我动作太快没办法接受这个考验。
改变变变变变……

——大卫·鲍伊《改变》，收录于《包君满意》专辑

（“Changes，” Hunky Dory），1971

大卫·鲍伊（David Bowie）说：“我的裤子改变了全世界。”一个戴墨镜的时髦男子应道：“我觉得应该是鞋子才对。”鲍伊答道：“鞋子，无误。”[121]他笑了。这是个笑话，或多或少。

毋庸置疑，鲍伊确实在20世纪70年代、80年代，甚至90年代改变了许多人的打扮方式。他为时尚定调。设计师——亚历山大·麦昆（Alexander McQueen）、山本宽斋、德赖斯·范诺顿（DriesVan Noten）、让·保罗·高缇耶（Jean Paul Gaultier）等——都受到他的启发。鲍伊不凡的舞台服装，从歌舞伎式的连身装，到魏玛时代的男扮女装，都是传奇。全世界的年轻人都试着要穿得跟他一样，长得跟他一样，动作和他一样——只是，他们依旧不是鲍伊。

这也就是为什么以时尚设计著称的英国维多利亚与艾伯特博物馆（Victoria and Albert Museum, V＆A）有十足的理由，策划了一个超大型的特展，展出鲍伊的舞台服、歌词手稿、音乐录像带（MV）片段、艺术创作、剧本和分镜等个人收藏。[122]总归来说，鲍伊的艺术讲的是

风格，雅俗共赏；而对一个艺术和设计博物馆来说，风格是件严肃的事。

摇滚乐的特色之一，就是与“姿态”或在性爱指南中说的“角色扮演”大有关系。摇滚到头来，是一种戏剧形式。英国摇滚乐手对这特别在行，部分原因是其他许多人，包括鲍伊自己，都从餐厅歌舞秀遗留下来的丰富戏剧传统中撷取灵感。假如说美国乐手查克·贝里（Chuck Berry）是英国摇滚乐教父，穿着雏菊花纹西装的杂耍演员、“厚颜男”马克斯·米勒也可以算是教父级人物。

不过还有另一个原因：摇滚乐发源自美国，英国乐手经常都是以模仿美国人开始的；特别在20世纪60年代，英国白人男孩喜欢模仿美国黑人。还有另一个和阶级有关的因素：劳工阶级出身的英国孩子，装作是贵族阶级的子弟；标准的中产阶级年轻人，模仿起伦敦劳工阶级的口音。性别界线变得模糊：米克·贾格尔和蒂娜·特纳（Tina Turner）一样大摇臀部；奇想乐团（Kinks）的雷伊·大卫斯（Ray Davies）则像哑剧里的女士一样装腔作势；鲍伊打扮得像德国演员玛琳·黛德丽，尖叫是模仿美国歌手小理查德（Little Richard）。而这些人都不是同性恋，至少大部分的时候不是。摇滚乐，特别是英国摇滚，常常像是一个无政府状态的盛大变装派对。

鲍伊将这个潮流发展至极致，他的想象力和胆识，无人能出其右。当时的美国摇滚乐队通常刻意穿得邋遢：有钱的郊区孩子乔装成阿帕拉契山区来的农夫或加拿大樵夫；鲍伊则精心打扮得时尚、高调。用他自己的话说：“光是想到穿着牛仔裤站上舞台，我就无法忍受……而且要尽量在一万八千名观众面前看起来很自在。我想要说的是，表演可不是一般状况！”他也说：“我整个职业生涯就是一场戏……我可以很轻易地从一个角色换到另一个角色。”

鲍伊的摇滚剧场服装，全都在V＆A博物馆展出，许多都让人惊艳。红蓝布拼贴而成的西装，以及1972年，费迪·布瑞提（Freddie Burretti）为鲍伊的摇滚人格齐基·星尘（Ziggy Stardust）所设计的红色塑料靴。1973年，山本宽斋为《阿拉丁·萨恩》（*Aladdin Sane*）所设计的和服式披肩，上头喷着用中文写的鲍伊。娜塔莎·科尔尼洛夫（Natasha Korniloff）为1980年的《地面秀》（*Floor Show*）设计了超现实主义蜘蛛网连身装，上头有涂着黑色指甲油的假手，正在拨弄乳头。欧拉·哈德森（Ola Hudson）在1976年为鲍伊变身“瘦白公爵”（Thin White Duke）所打造的黑裤子和短外套，看起来像是为了男模仿秀演员

所设计的。还有亚历山大·麦昆在1997年精心设计的，仿古的英国国旗长外套。还有挑衅的海军配备，“东京波普”（Tokyo pop）风格的黑色塑料连身装，斗牛士披肩、水蓝色长靴等等。

无论是专辑封面，或是实际的舞台表演，鲍伊的形象都被仔细设计过：《英雄》（*Heroes*，1977）的封面是铆田正义的黑白照，鲍伊看起来像是个人偶模型；在《出卖世界的人》（*The Man Who Sold the World*，1971）上，鲍伊身穿由费雪先生（Mr. Fish）设计的缎面长裙，斜倚在蓝色天鹅绒沙发上，像是前拉斐尔时期（PreRaphaelite）壁画中的人物；《钻石狗》（*Diamond Dogs*，1974）的封面则是由盖伊·皮拉尔特（Guy Peellaert）用大胆的色调将鲍伊画成20世纪20年代的嘉年华会怪胎。

这些形象都是由鲍伊和其他艺术家一起创作的。他从喜欢的事物中撷取灵感：20世纪30年代克里斯托弗·伊舍伍德（Christopher Isherwood）的柏林、20世纪40年代的好莱坞巨星、日本歌舞伎剧场、威廉·巴勒斯（William Burroughs）、英国哑剧演员、让·谷克多、安迪·沃霍尔（Andy Warhol）、法国香颂、西班牙导演布努埃尔的超现实主义、斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）的电影。尤其是库布里克的电影《发条橙》（*A Clockwork Orange*），完全符合鲍伊的风格：它结合了高雅文化、科幻小说以及危机四伏的气氛。艺术家和导演把大众文化变得更精致成为高雅文化时，成果通常很有趣。鲍伊却反其道而行：他在一次访问中谈到，他刻意把高雅文化拉到街头层次，造就他招牌的摇滚戏剧风格。

和其他摇滚戏剧相比，鲍伊改变服装造型的速度之快，是他独到之处，这也反映在他的音乐上。从早期“地下丝绒”乐队（Velvet Underground）低沉、强而有力的节奏，到库尔特·魏尔刺耳的不和谐音乐，一直到20世纪70年代费城的迪斯科节奏。他的嗓音极富表现力，让他可以在各种音乐类型之间来去自如。他的音乐有时听来让人痛彻心扉，有时充满豪情壮志，但总是带着一丝危机感。鲍伊最好的现场演出，只有亲自在场，才能感受到那激动的气氛。不过我们可以从鲍伊充满艺术性的MV，一瞥现场的戏剧效果，这些MV是他和其他杰出的电影制作人一起制作的。这次博物馆也展出了其中一些MV，展场设计让MV效果很突出。

大卫·马利特（David Mallet）执导了其中最有名的两部MV：《尘归于土》（*Ashes to Ashes*，1980）、《男孩继续摇摆吧》（*Boys Keep*

Swinging，1979）。鲍伊在《尘归于土》中饰演了三个角色：航天员、在铺着衬垫的小房间里缩成一团的男子，以及被母亲折磨的可怜皮耶洛。在《男孩继续摇摆吧》中，鲍伊看起来像是20世纪50年代末期的摇滚明星，同时在好莱坞变装秀中饰演三个和声歌手：其中两个最后气得把假发扯下，另一个则变成坏母亲的样子。鲍伊的MV以及舞台表演的一个共同特色，是他非常喜欢面具和镜子，有时甚至同时会有许多面镜子：他扮演不同的角色，看着别人正在看着自己。在他早期的访问里，鲍伊经常谈到精神分裂症。舞台上的角色也延伸到他的现实生活里。他说："我不知道究竟是我在创造这些角色，还是这些角色在创造我？"

* * *

所以，大卫·鲍伊究竟是何许人也？1947年，他出生于南伦敦的布里斯顿（Brixton），原名是大卫·琼斯（David Jones）。不过他的童年大部分是在郊区布罗姆利（Bromley）度过，这区的居民相对比较有教养，个性阴郁。很多摇滚乐手，如米克·贾格尔和基思·理查兹都是在类似的地方长大。小说家巴拉德（J. G.Ballard）成年后，大多住在特维克纳姆（Twickenham）一带，他形容这种地方：

> 这里犯罪和邪恶的事情之多，远超过城里人的想象。这里非常温和平静，因此许多人把脑筋动到别的地方。我是说，一个人早上起床时，脑袋里得想着什么越轨行为，这样才能彰显个人的自由。

年轻的大卫·琼斯，和贾格尔、理查兹一样，美国的摇滚乐把住在郊区的他们从沉睡中唤醒。他回忆道："八岁时，当时想成为一个白人版小理查兹，不然至少当小理查兹的萨克斯风手也行。"

大卫的家庭背景并没有那么传统。他的父亲"约翰"·琼斯（"John"Jones）是个失意的音乐经纪人，经营一家音乐酒吧"布啪度"（Boop-a-Doop），位于苏豪区夏洛特街上。他为了提携第一任妻子，"维也纳的夜鹰"雪莉的事业，散尽家财。大卫的母亲，人称佩姬·伯恩斯（"Peggy"Burns）是个电影院接待员。不过布罗姆利始终是布罗姆利，灯火通明召唤着人们。

鲍伊的流行歌手生涯，在20世纪60年代尝试了不同的东西，却不是很成功，此时我们还看不出他之后的戏剧张力。他看起来时髦，却不特

别；事业是起步了，却没发展，接了一支失败的冰激凌广告，一首玩笑歌《开心的侏儒》（“The Laughing Gnome”）。接着，门基乐团（Monkees）开始有名了起来，他跟其中一名成员戴维·琼斯（Davy Jones）撞名，于是他改姓为鲍伊（原本是一个刀具品牌），以资区别。接着在20世纪60年代末期，他遇到两位即将改变他生涯的人：他先是和英国舞蹈家、哑剧演员林赛·肯普（Lindsay Kemp）有了一段情；不久之后和美国模特儿安杰拉·巴尼特（Angela Barnett）结了婚。我在20世纪70年代早期在伦敦看过肯普跳舞，我记得是一段根据让·热内（Jean Genet）的《我们的花朵夫人》（*Our Lady of the Flowers*）所编的独舞，他在舞台上气势惊人，脸孔涂得白白的，杏眼圆睁，轻巧地跳来跳去，有点像是《欲望号街车》里的维维安·李。

肯普教导鲍伊怎样运用自己的身体，怎样跳舞、摆姿势和演哑剧，也把日本歌舞伎介绍给鲍伊。肯普对于男饰女角（女形，onnagata）的戏剧传统非常感兴趣。歌舞伎是一种夸张、高度形式化的戏剧形式，非常适合鲍伊。在戏剧的高潮处，演员僵住不动，像是在拍照片一样定格，摆出一个特别戏剧化的姿势。若不是肯普，鲍伊可能没有办法融合摇滚乐、戏剧、电影和舞蹈，让事业进入下一个阶段。他们一起制作了一出表演《水蓝色的皮耶洛》（*Pierrot in Turquoise*）。鲍伊学会运用服装与灯光，制造最好的效果；舞台设计也趋于精致，结合了布努埃尔电影或是费里茨·朗（Fritz Lang）的《大都会》（*Metropolis*）中的影像。

不过他从肯普身上学到最重要的一件事，是把生活本身变成一场表演，这也是歌舞伎的影响。从前男饰女角的演员在现实生活中，也会被鼓励要男扮女装。鲍伊谈到肯普时说：“他的日常生活是我所见过最戏剧化的事。所有我想象中艺术家生活可能会有的样子，他真的就是在实践这样的生活。”

他和安杰拉过着艺术家波希米亚式的日子，也生了个儿子，取名叫佐伊（Zowie，摇滚巨星流行帮他们的小孩取奇怪的名字），还好他现在改了个比较正常的名字，邓肯·琼斯（Duncan Jones），是个知名电影导演。这场婚姻本身就像是个大冒险，一个充满各种可能形式的乖张表演，各种性别都可以加入。双方都非常热衷于宣传这位年轻摇滚明星的形象，安杰拉很支持先生的流行品位。当他们在1971年双双出现在纽约的安迪·沃霍尔摄影棚时，那景象大概让人印象深刻：丈夫蓄着及肩金发，踏着一双玛丽·珍的娃娃鞋，塌陷的帽子，宽大怪异的牛津书包；

相比之下，稍矮一些的妻子看起来粗犷、男性化。鲍伊唱了一首歌献给安迪·沃霍尔：“安迪·沃霍尔看起来像是要尖叫/把自己挂在我的墙上/安迪·沃霍尔，银幕/之间没有分别……阿喔……阿喔……”沃霍尔显然对这两位客人很客气，尽管他不是那么喜欢这首歌的歌词。他后来成了鲍伊的歌迷，他的一些演员之后也加入了这位流行巨星的表演行列。

雌雄莫辨，是鲍伊之所以崭露头角的主要因素。他不像异性恋，也不像同性恋，他介于两者之间，却又称不上是双性恋（虽然在现实生活中，鲍伊的性生活以上皆有）。日本设计师山本说，他喜欢帮鲍伊做衣服，因为他“既不是男人，也不是女人”。在声名大噪之际，鲍伊为自己营造了这个形象：彻头彻尾的怪胎；孤单的外星人；流行教主；莫测高深、阴阳怪气、格格不入，却又充满致命吸引力的人。他说过，他之所以被日本这个“异文化”吸引，“是因为我没办法想象一个火星文化”。鲍伊第一个成名的作品是《太空异事》（*Space Oddity*，1969），讲一个虚构的航天员：“汤姆少校呼叫地面/我要走出舱门了/我用一种非常奇异的方式飘浮着……”

电影制作人运用鲍伊奇怪的雌雄莫辨特质，来达到他们各自的目的，鲍伊行事怪异的风声也不胫而走。鲍伊最有名的演出是在尼古拉斯·罗伊格（Nicolas Roeg）的《天外来客》（*The Man Who Fell to Earth*，1976）中。在这个科幻故事里，鲍伊饰演一位来自另一个星球，降落在美国的外星人。他一开始非常有钱，后来变成了一个孤独的酒鬼，成天看电视，最后被政府探员关在一栋豪华公寓里。鲍伊的演技充其量也只能说是平平，侯格要的并非他的演技，而是他的形象、肢体动作，以及摆出各种姿势的天分。

大岛渚的电影《战场上的快乐圣诞》（*Merry Christmas Mr.Lawrence*，1983）也用了类似的手法。电影改编自劳伦斯·凡·德·普司（Laurens van der Post）的短篇小说，讲一位英国军官在太平洋战争期间，在日本战俘营的故事。拍这部电影的一种方式，是把它拍成一部充满男子气概，坚忍不拔的陈腔滥调。但大岛的想法是让鲍伊饰演这位军官，而另一位日本流行摇滚乐手坂本龙一来饰演残暴的战俘营指挥官。两位流行巨星有他们各自的雌雄莫辨的风格，坂本甚至会化妆。电影来到高潮处，英国军官试图亲吻敌人的嘴唇，让他解除武装。这个举动却让我们的金发英雄之后受到让人难以忍受的折磨。演技一样是平平，但他的姿态、形象，却非常精彩。

* * *

我第一次，也是唯一一次看到鲍伊，是在20世纪70年代早期，伦敦肯辛顿大街上的一家同性恋舞厅“你的和我的”（Yours and Mine），舞厅在一家叫“墨西哥宽边帽”（El Sombrero）的墨西哥餐厅楼下。尚未红遍世界的鲍伊，甩着染成红色的头发，他瘦削细长的腿正热情地跳着舞。他看起来非常奇怪，虽然当时并非什么特别的场合，却仍让我印象深刻。1972年，鲍伊接受英国流行杂志《音乐人》（*Melody Maker*）的访问，当时访问的迈克尔·瓦茨（Michael Watts）写道：

大卫目前的形象，是要看起来像是个时髦的女王，漂亮的女性化男孩。他脂粉味十足，手势轻柔，声音拖得长长的。“我是同性恋，”他说，“一向都是。甚至当我还是大卫·琼斯的时候也是。”不过他说这话的方式却有一种狡猾、顽皮的感觉，嘴角露出一抹神秘的微笑。

瓦茨确实是看出了点名堂。这浓厚的脂粉味也是一场戏，装模作样。就像鲍伊在同一年的一场演唱会上，假装和异性恋吉他手米克·隆森（Mick Ronson）的乐器口交。当时摇滚乐大体而言是异性恋者的天下，因此对一位摇滚明星来说，这算是很大胆的举动；鲍伊是年轻一代模仿同性恋行为举止的先锋之一。这很快就蔚为风尚，特别是在英国；而在同性恋圈中，这种“后石墙”（postStonewall）的风格，很快就不流行了。20世纪70年代的英国摇滚，随着新浪漫乐派的潮流，以及布莱恩·费瑞（Bryan Ferry）和布莱恩·伊诺（Brian Eno，他浓妆艳抹，戴女用羽毛披肩）等明星男扮女装的推波助澜之下，确实充满了脂粉味，不过他们之中很少有人真的对其他男性有“性”趣。

我们知道鲍伊在这件事上比较模糊不清。不过无论他多么精心算计，要赢得大家的注意力，鲍伊的说法被认为是一种“出柜”，在当时鼓舞了许多迷惘的年轻人。从另一个星球来的怪异孤立形象，变成了一种表率，成了一方教主。最近一期的同性恋杂志《出柜》（*Out*）中，许多人谈到鲍伊对他们的影响。歌手史蒂芬·梅里特（Stephin Merritt）说：

我从小没有父亲。我没有一个父执辈来告诉我要怎么看待性别这件事，所以我觉得大卫·鲍伊在如何看待性别这件事上，是非常好的模范。我现在还是这么认为。

演员安·马格努森（Ann Magnuson）说：

他就像是来自哈姆林的吹笛手，用音乐把我们这些美国郊区小孩带到迪士尼乐园。这个乐园充斥着性、亮片，是个太空时代的快乐圆顶屋。

英国小说家杰克·阿诺特（Jake Arnott）说：

你要知道，20世纪70年代是个很灰暗的年代。可是鲍伊光彩夺目，我想当时有一种感觉是，人人都可以变成这个样子。这就是我喜欢鲍伊的原因。

鲍伊想要成名，但一切发生得太快，几乎将他置之死地。他在1975年BBC制作的精彩纪录片《吸食快克的演员》（Cracked Actor）中，形容了当时的感受。鲍伊苍白瘦弱，鼻子因为吸食过多可卡因而抽搐。他告诉访问者艾伦·延托布（Alan Yentob）成名所带来的恐惧，那仿佛“在一辆不断加速的车子里，可是开车的人不是你……你也不确定自己是不是真的喜欢这样……成功就是像这样”。

在他事业的最高峰，鲍伊创造了他最有名的角色齐基·星尘，像是他的另一个人格。在鲍伊的演出中，齐基是从外层空间来的摇滚救世主，最后在一首恰如其名的歌《摇滚自杀》（“Rock 'n' Roll Suicide”）中，被歌迷撕得粉身碎骨。这个典型的鲍伊风格故事，是嗑药过度后的科幻被害妄想。《滚石》（*Rolling Stone*）杂志刊出了一段威廉·巴勒斯及鲍伊之间令人捧腹的对话，鲍伊试着解释道：“当终极无限来到时，故事也到了尾声。他们其实是个黑洞，不过我把他们拟人化了，因为在舞台上很难解释什么是黑洞……”巴勒斯听了有点不知所措。不过这段音乐和表演可以算是摇滚乐史上最杰出的作品。

问题出在鲍伊在他自己的太空中失去了理智。他开始认为自己就是齐基。1973年夏天，在伦敦的一场演出上，他很聪明地，想把齐基从舞台上给杀了。他宣布再也不会有齐基·星尘，而他的乐团“火星来的蜘蛛”（Spiders from Mars）也跟着解散。可是这个角色仍在鲍伊的脑海里挥之不去：“这家伙缠着我好几年。”

对一位从布罗姆利，或是像达福德（Dartford）、赫斯顿（Heston）这样的伦敦郊区，或相当于明尼苏达州希宾（Hibbing）长大的年轻人来说，变成一位摇滚救世主，想必不是很不愉快的经历。有些人如基思·理查兹、大卫·鲍伊，从毒品中寻求慰藉；有些人如来自赫斯顿的吉米·佩吉（Jimmy Page）则涉入黑魔法；有些人比较坚强，如米克·贾格尔，他们把自己的摇滚事业当成事业经营；有些人则试图隐退，像鲍勃·迪伦沉寂了一段时间，鲍伊也这么做过。

和大多数摇滚乐手相比，鲍伊或许比较有自省能力，他对他的名声有很多黑暗的想法。他曾经说，齐基是个典型的摇滚预言家，非常成功，却不知道该拿成功怎么办。在《名声》（*Fame*，1975）中，鲍伊唱道："名声让一个人失去控制/名声让他失去戒心，食不下咽/名声让你处在空虚的世界……"鲍伊开始在访问中引用尼采，谈到上帝之死；歌里开始出现尼采的"超人"（homo superior）等字眼，不过他从没失去幽默感。在一次和巴勒斯的访问中，鲍伊把齐基的摇滚式自杀，和巴勒斯的末世小说《诺瓦快车》（*Nova Express*）相比拟，他说："或许我们是20世纪70年代的罗杰斯和汉默斯坦，比尔！"[I] 不过，这位孤独的摇滚巨星在毒品的影响下，也发表了一些关于希特勒的半吊子言论，他说希特勒是"最早的摇滚巨星之一"，英国需要一个法西斯式的领导者。

鲍伊需要冷静一下，远离身为巨星所带来的各种诱惑。于是他来到柏林沉淀，多少可以算是冷静吧。鲍伊深受魏玛时期的表现主义艺术（鲍伊一直都很喜欢艺术），以及柏林遗世独立的地理位置所吸引。1975年，他在半退隐的状态下，在柏林住了几年。在布莱恩·伊诺的帮忙下，他创作了生涯最好的作品，也就是被称为鲍伊柏林三部曲的专辑：《低》（*Low*）、《英雄》以及《房客》（*Lodger*）。他的声音变得低沉，有些怪异的哼唱风格，有20世纪30年代的味道，有点像雅克·布雷尔（Jacques Brel）的法式香颂；歌词变得更黑暗，忧郁得让人坐立难安。在德国电子流行音乐的影响下，他的音乐也变得带有工业式噪音的疏离感。笔挺的双排扣西装，取代了连身装与和服。鲍伊把自己重新塑造为一个忧郁的浪漫主义者。他的动作不再戏剧化，演出变得优雅。

＊＊＊

摇滚巨星是怎么变老的呢？大部分都是逐渐淡出。有些人陷在自己的角色中不可自拔，停不下来：滚石乐队仍用力敲着他们的节奏，现在听来有些喧闹，带着点青少年的情欲。有些人老调重弹：艾瑞克·克莱普顿（Eric Clapton）成了蓝调的经典，布莱恩·费瑞则像是鼠党（Rat

Pack）[II]客厅里的蜥蜴。

2004时，鲍伊看似接受了他最后一次的掌声，优雅地结束了他的演出生涯。在一场音乐会结束之后，他在后台心脏病发作。事情似乎就要这样结束了。他和索马里模特儿伊曼（Iman）结婚十年了，育有一女，住在纽约。鲍伊现在是个顾家的男人，闲来画画图，陪伴女儿写功课，飞去佛罗伦萨欣赏他喜欢的文艺复兴作品，逛逛书店。

看来，这位摇滚救世主终于要安息了。

接着他神来一笔。在没有人注意的时候，鲍伊又创作了一张唱片。2013年1月，他在六六大寿这天，宣布新唱片的消息。其中一首歌《我们现在在哪儿？》（Where Are We Now？）的MV，出现在他的网站上。专辑《新的一天》（*The Next Day*）限时免费下载。鲍伊又重新塑造了自己吗？他又再演出另一个角色吗？

他真的有必要这么做吗？鲍伊不只是一再地重新探索自己，启迪其他音乐家以及无数的乐迷。他做的不仅是如此。在他这么长的艺术生涯中，鲍伊创作了一种新的音乐戏剧形式，这些道具现在都在V＆A博物馆展出。我们无法估量他对表演艺术的影响，在他死后这影响一定也会持续。另一方面，他的音乐仍然让我们惊艳。这张专辑是否又是一个全新的开始呢？

这要看我们怎么看了。《新的一天》低沉、毫不停歇的节奏，听起来像是20世纪80年代的作品。值得称赞的是，他并没有假装唱得像年轻人。乐音忧郁，充满回忆。《我们现在在哪儿？》是在回首他的柏林时光："在时间中迷失的男子/靠近卡迪威百货公司的地方/是一具行尸走肉……"MV中，鲍伊的脸再一次看进一面镜子，脸上没有化任何妆。那是一张六十几岁的男人保养良好、依然俊秀的一张脸，毫不掩饰他的皱纹和松垮的肌肤。

这是一张非常专业的专辑，有几首阴森森的曲子。这是一位已经安身立命的男人的作品。不再装模作样，而是有尊严的成熟。但这还算是摇滚吗？或许这已经不重要了。或许鲍伊已经把这种艺术形式发挥得淋漓尽致，摇滚现在变得像是爵士乐，不再有年轻时的粗犷能量，现在进入了让人尊敬的老年。

I 20世纪40年代开始，美国作曲家理查德·罗杰斯（Richard Rodgers）和作词家奥斯卡·汉默斯坦二世（Oscar Hammerstein II）联手创作许多知名音乐剧，如《俄克拉荷马》（Oklahoma!）、《南太平洋》（South Pacific）、《国王与我》（The King and I）、《音乐之声》（The Sound of Music）等，被视为四五十年代音乐界的黄金组合。“比尔”是巴勒斯名字“威廉”的昵称。

II 鼠党是一群美国演员在20世纪50年代至70年代成立的非正式组织，成员包括法兰克·辛纳屈。

二十 必胜的穿衣哲学

1920年在巴黎，日本画家藤田嗣治（他的朋友管他叫“福福”）名声如日中天。他在帽兜上别了一个古铜色罗丹半身像，由司机开着一辆如金丝雀般黄色的法国巴娄（Ballot）敞篷车，停在圆顶咖啡馆（café Le Dôme）。这辆豪华轿车是藤田送给他当时二十一岁的情妇，也是后来的妻子“妖姬”巴杜（“Youki”Badoud）的生日礼物。打扮得完美无瑕的巴杜，之后会和丈夫一边响应画迷的招手，一边走进这家咖啡馆。福福戴着一对黄金大耳环，顶着刘海，手臂上刺了腕表刺青，戴副圆框眼镜，穿着古怪的衣服。他在巴黎非常出名，连百货公司的橱窗里都展示这位画家的模特儿人偶。他和毕加索、美国雕塑家亚历山大·考尔德（Alexander Calder）以及极具争议性的荷裔法籍画家凯斯·凡·东根（Kees van Dongen）等人一起参加派对。

在那些传奇性的艺术舞宴上，他的服装是最常被讨论、最夸张、最具有想象力的。藤田甚至在巴黎歌剧院示范柔道。这是今天法国人记忆中的藤田，他是所谓的“咆哮20年代”（Roaring Twenties）中最多彩多姿的人物之一。从现在看来，他的艺术或许不是第一流的，但仍带着一种异国情怀、东方现代主义。藤田于1968年死于这个他后来归化的国家。他是法国公民，也改信基督教，起了另一个名字“莱昂纳多·藤田”（Léonard Foujita），向莱昂纳多·达芬奇（Leonardo da Vinci）致敬。

在他的故乡日本，对藤田嗣治的褒贬不一。虽然他诸多的猫画作、裸女图、睁着大眼睛的小孩，仍然经常被展出，卖出好价钱，但他最广为人知的，是他在第二次世界大战期间所得到的臭名，堪称是宣传日本军国主义最多产的（有些人认为是最可耻的）画家。在菲莉丝·伯恩鲍姆（Phyllis Birnbaum）的《一系列的荣耀》（*Glory in a Line*）[123]中，

有一张1942年左右，藤田（他的名字这时已从法式拼音的Foujita改为日文拼音的Fujita，也不是当年的福福了）在东京的照片，少了大耳环和有名的刘海，他正读着纳粹的宣传杂志《讯号》。假如把描绘日本在阿留申群岛的自杀攻击的《阿图岛的最后一位战士》（*Last Stand at Attu*，1943），和在巴黎的《印花布上的裸女》（*Nude with a Jouy Fabric*，1922），两幅画作摆在一起，我们很难想象这是出于同一个画家之手。一幅充满暴力，密集的笔触暗示一种让人窒息的愤怒恐惧（horror vacui）；另一幅则简单、引人遐想。那个穿着希腊罩衫，或是从花朵图样的窗帘布剪裁的服装，在巴黎蒙帕纳斯区闲晃的法式藤田，变成了日本藤田，身着仿制的将军制服，在战时的新加坡开心地跳起舞来。在这一连串转变中唯一不变的，是他对穿着打扮的执迷。他的画作和他的服装一样，经常都是精心设计来引起公众注意，一派装模作样。伯恩鲍姆谈到在东京博物馆里，这位艺术家会穿着军靴和头盔，站在他的《阿图岛的最后一位战士》旁，向每一位往捐款箱里投钱，支持背水一战的访客鞠躬致意。

藤田向来喜欢打扮，特别喜欢男扮女装。伯恩鲍姆也注意到这点，但没有拿这大做文章。或许她至少该说点什么。在东京艺术学校的派对上打扮成花魁是一回事，穿着红色内衣出现在同学面前，说自己是刚逃狱的女囚，接着双手被绑起来，被带到镇上游街示众，则是让人不解。在巴黎一位年长的法国女士，看到福福穿着他的印花窗帘服装，问他究竟是男人还是女人。他答道："很不幸的，我是个男人。"他在巴黎习惯和他的男性日本友人川岛，一起穿着希腊风格的服饰，手牵手走在街上。对于这种习惯，我们又该作何感想呢？

或许伯恩鲍姆避开对藤田做心理分析是正确的。不过她虽然克制了自己不去做心理分析，她的一些后现代风格言词，却让原本可以娓娓道来的故事失色不少。她提到藤田的第一任妻子鸨田，她在日本有许多负面评价。"假如我来为鸨田写传记，"伯恩鲍姆写道，"我就会仔细看过这些评论……但这次我不是在为这位女士写传记。"为什么不要呢？假如深入了解他第一任妻子，可以让我们更了解藤田的人生，当然值得一试。

不过伯恩鲍姆在探讨藤田的夸大演出的现实面时，做得相当好、也相当正确。藤田有点像是个表演艺术家，是安迪·沃霍尔的前辈。"回想起当年，"他在之后谈道，"我的衣着确实是非常疯狂。不过那时候我觉得这非常具有艺术性。我觉得我应该要尽我所能，让自己的各个层面都

变成艺术品。”他在另一个场合所说的话，更直指核心：

那些认为我之所以会成名，是因为我的河童发型和耳环的人，应该要把我和汽车公司雪铁龙（Citroën）相比。这公司花了一大笔钱，在埃菲尔铁塔上用世界上最大的电子设备打广告。你不觉得我这样很聪明，让我可以得到免费的宣传？

纯粹用在社会和艺术圈爬升的程度衡量，藤田的成功惊人。自从印象派征服日本之后（我们在许多当前的日本画家作品中，仍然可以看到这个胜利），大多数以欧洲风格作画的日本艺术家，都梦想着要征服巴黎。这个梦想有时有高度毁灭性。伯恩鲍姆提到了佐伯佑三（1898—1928）的故事。他在日本非常受敬重，这位画家短暂的一生显示了日本在与西方的艺术冲突中，经常发生的悲剧性误会。

佐伯非常喜爱文森特·凡·高（Vincent van Gogh）和莫里斯·德·弗拉曼克（Maurice de Vlaminck）的作品。他在1924年搬到巴黎，怀抱着要成为一名现代画家的浪漫热情。不过弗拉曼克看了一眼佐伯的画作之后，批评他缺乏原创性，学院派，并且无趣。在他看来，一位日本艺术家应该根据东方传统创作。他的看法和其他多数着迷于日本版画的欧洲人类似，他们认为用西方风格创作的日本艺术家不够原创，注定失败。佐伯的野心受挫，被逼疯了，四年后，死于一家精神病院。直至今日西方人仍不了解他，而在日本，他被认为是一位为艺术牺牲生命的天才。

认为亚洲人没办法进入西方艺术传统，这是一种心胸狭隘的东方主义。按照这个说法，今天许多最杰出的古典音乐家都不够资格。不过我必须要指出，大多数以西方风格创作的日本画家，至今还是缺乏原创性，学院气太重。藤田那一代的日本艺术家出生的年代，必须要临摹大师作品，得从属于某个艺术学派。现代艺术则是强调用全新的方式表现自己，开创风格，超越前人，就像毕加索要超越委拉斯贵支（Velázquez）一样；藤田等人自然不熟悉这种概念。摄影家、导演、剧作家，或许也包括小说家，则没有受到这种局限，因为他们比较不执着于外国大师。不过无论日本画家多么努力，他们很少能够超越他们的欧洲典范。

藤田则是个例外。他的艺术成就或许没有一些他同时代的人想得高，但他确实与众不同。藤田和大部分住在巴黎的日本人不一样，他学

会说法文，建立在欧洲的人脉。他法文虽然说得不好，却让他脱离文化孤立。他不仅在纪斯·凡·东根做东的派对上，穿着丁字裤跳起舞，唱起日本民歌，迭戈·里维拉（Diego Rivera）还把他介绍给毕加索。他对毕加索工作室亨利·卢梭（Henri Rousseau）的《诗人和他的缪思》（*The Poet and His Muse*）印象深刻。“哦！”据说毕加索说，“你是第一个注意到这张画的画家。”至于毕加索对藤田的创作有什么看法，则不可考。当毕加索在秋季沙龙（Salon d'Automne）看到藤田画的妖姬裸像时，他仔细端详这位模特儿本人好一会儿，接着说：“所以这就是妖姬。她本人比你的画更漂亮。”[124]妖姬很高兴。至于藤田是否把这句话当成是赞美，就不得而知了。

在接触了欧洲现代主义之后，藤田很快就发现，他得把所有在东京美术学校学的那一套丢到脑后，重新开始：

我之前连塞尚（Cézanne）和凡·高是谁都不知道，我现在大开眼界，看到了完全不一样的方向……我突然领悟，绘画是一种自由创作……我突然领悟，我应该用一种全新的精神继续前进，用我的想法建立新的基础。

伯恩鲍姆提出有力的证据，告诉我们藤田或许是一个认真的艺术家，同时也是擅长自我推销的派对狂人。他花了许多时间研究罗浮宫的画作，同时在他的工作室里进行实验。在国外的日本人经常显得没有自信，藤田却没有这个问题。他找来了当红的画像模特儿蒙帕纳斯的吉吉（Kiki de Montparnasse）替他工作。从俄罗斯画家柴姆·苏丁（Chaim Soutine）到曼·雷伊（Man Ray）等人，都曾找吉吉担任模特儿。吉吉的回忆录因为太过露骨，在美国曾经有很多年都被列为禁书。她在回忆录中描写她和藤田第一次碰面的场景：

我也担任过藤田的模特儿。我的性器官周围没有毛发，这让他非常惊讶。他常常走过来把鼻子凑到那边，看看我在摆出姿势的时候，是不是有毛发开始冒出头来。接着他会用细小的高频声音说：“这实在是太奇怪了！没有毛！你的脚怎么会这么脏。”[125]

那边的大环境缺乏整洁卫生，但藤田有洁癖。他的朋友意大利犹太

画家阿美迪欧·莫蒂里安尼（Amedeo Modigliani）几乎不曾换过衣服，把自己的排泄物扫到床下；苏丁的房间到处都是床虱，其中一只甚至跑到他的耳朵里，经历一次痛苦不堪的手术，好不容易才把虱子夹出来。在这片波希米亚式的脏乱中，藤田在巴黎学派中为自己画出了一片天空。他从来没向法国人对日本异国风情的要求低头：他的一些日本同胞就是靠着画鲤鱼和庙宇屋顶维持生计，但他做出了更聪明的选择，在发挥至极致时，这种原创性让人瞠目结舌。他先以白色颜料为底，接着用精致的日式笔触，以黑色线条勾勒出他的主题。他的笔触融合了亚洲水墨画和西方油画，带着前者的自发流动性，以及后者仔细的涂层。

伯恩鲍姆有充分的理由认为，藤田艺术成就的巅峰是在20世纪20年代早期。这段时期的画作包括在1921年秋季沙龙展出的《我的房间》（*My Room*）、《休息的裸女和猫》（*Reclining Nude with a Cat*）以及《印花布上的裸女（吉吉）》（*Nude with a Joury Fabric[of Kiki]*）。她说把藤田的作品放在同时代较为色彩缤纷的欧洲画作中，是最容易欣赏他的成就的方式：“若想要达到最佳效果，可以在毕加索衣着鲜艳的丑角、莫蒂里安尼深红色和深蓝色的肖像画，以及苏唐血腥的牛肉尸块间，挂上一幅藤田的作品。在这一片缤纷的色彩中，藤田的极端画作显得非常有勇气。”

当时的法国人确实这么认为。不过许多日本评论家痛恨藤田的自我推销行为，认为这是炫耀、有损尊严（更让人生气的是这自我推销非常成功）。他们鄙夷他作品中的日本风味，认为这是把日本文化变得廉价。这些批评太苛刻了。藤田是少数几位证明了东西方是可以融合的画家。但就算是他最好的油画，我也不确定是否能经得起时间的考验。这些画当装饰品很好，画技高超，也确实有原创性，但似乎肤浅了些。我比较喜欢他的水彩水墨画、精致的自画像、女人的肖像，以及他为书本制作的木刻插画。[126]在这些作品中，藤田是在日本传统中进行创作，虽然也受到西方艺术的影响，却没有流于模仿或是套用既有公式。

藤田在法国大获成功，他的名声很快传遍西方世界的其他角落。他的作品在伦敦、阿姆斯特丹、纽约等地展出。然而他却在20世纪30年代转而投入好战的日本沙文主义，这真是出人意料。在他那些在国外没有这么成功的同侪之间，这样的政治转向非常普遍。许多日本艺术家因为没办法让西方世界惊艳而感到挫折，他们从原本藐视日本和其艺术传统，转而痛恨报复西方世界。伯恩鲍姆的书中提到了一个著名的例子，诗人和雕塑家高村光太郎。他在20世纪10年代和20年代写诗赞美他心爱

的巴黎，表达他对“盎格鲁——撒克逊民族”的“尊敬与爱意”；但几十年之后，他颂扬那场对抗英美的战争：“东亚的天堂和人间都拒绝了美国和英格兰。他们的盟友将会被歼灭。”[127]

但藤田却没有什么理由变得这么痛恨西方。或许，艺术和社会上的成功，并没有办法弥补适应异文化的压力。日本和西方的正面冲突，产生了许多杰出的事物，但却让许多人付出很高的代价。藤田和高村等人一样，一开始也抗拒日本，他在写给第一任妻子的信中，形容日本“是个不适合艺术家的国家”。在巴黎的日本人对他不认同，更强化了他的看法。但他仍旧是一位有骨气的军医子弟，渴望得到祖国的认同。在国外获得成功的日本人，经常被指责是在讨好外国人，“洋味十足”。杰出的导演黑泽明虽然从来没有住在日本以外的地方，却仍招忌，受到同样的对待。

在妖姬的陪同下，藤田在1929年第一次回到日本。部分原因是要躲避法国税务官员查税。并非所有的人都欢迎他，评论家指责他只在乎名利。或许是出于自尊心受损，藤田回敬这些批评的方式，是教训日本艺术家的心胸狭隘。妖姬在她的回忆录中提到，藤田会特地从东京到横滨，从法国水手那儿买高卢牌香菸。这在从巴黎回到日本的艺术家之间是很常见的，甚至在今天你也可以在东京看到甩着长发、戴着法式贝雷帽的画家，即便他们从来没有到过这个法国首都。

藤田第二次返乡是在1933年。随行的是另一位妻子，这回是个名叫玛德莲·勒克（Madeleine Lequeux）的法国秀场舞者。这趟旅程比上回成功，虽然中间仍是有许多起起落落。他在东京的展出很成功；但玛德莲在经历风风雨雨的几个年头之后，于1936年过世，死因从来没有被完全厘清。藤田在一位名叫松崎的日本女子身上找到新的灵感，她成了他最后一任妻子。不久之后，藤田开始为祖国的影像和声音着迷：歌舞伎音乐的节奏、豆腐小贩的号角声。藤田已经准备好要和欧洲斩断关系：“每天醒来，想到‘哇！我身在日本！’，脸上满是笑意，洋溢着对我出生地的爱。”

他对日本的着迷产生了一些不入流的作品。日本评论家们说得没错，他的相扑选手以及艺伎照片像是拍给观光客看的，简直是艺术门外汉的玩意儿。藤田则做了他向来在行的事：他找到了他的顾客群。这很快就产生了更不入流、哗众取宠的作品，不过事实证明，这些作品很受欢迎。他答应某位富有的收藏家，计时画出一幅“世界第一的画作”。根据在一旁计时的收藏家描述，这幅长超过二十米的画作在一百七十四个

小时之内完成，画的是日本东北的乡村生活，如村庄庆典、收割稻谷等。画面丰富，色彩缤纷，技巧纯熟，不过正如同伯恩鲍姆所说的，缺少感情成分。

藤田在几年之后，运用同样的技巧，也就是充满细节画面和加入个人观点的写实主义，来创作战争画，颂扬日本在东南亚的胜利，以及日本军人在中国自我牺牲的英雄行为。这些作品终于让他在日本成名。有人看着藤田的大屠杀画面，感动落泪。有些人俯身跪下。“我很惊讶，”藤田回忆道，“这是我人生中第一次，作品让人感动到在画前膜拜。”膜拜固然让人感到满足，但却不能真的解释，为什么一个曾经和毕加索以及莫蒂里安尼为伴的人，会变成一个如此热衷于战争宣传的画家。伯恩鲍姆引用美国的日本专家唐纳德·里奇（Donald Richie）的话：

（藤田）回到日本，变得比一般日本人更日本人……这是个已知的文化模式。在国外，他陶醉在自由中。就是这个模式——陶醉在自由中的同时，痛恨所有这些事。

这大概是真的。不过藤田的军国主义也带着些演戏的成分，和他爱打扮的癖好如出一辙。野见山晓治在战时遇见藤田时，还是个艺术系学生。伯恩鲍姆访问他时，他忆起藤田在战时的工作室里有许多不同种类的衣服，让他非常惊讶。这些都是藤田自己设计的衣服，如消防员外套，还有各式很像军装造型的服饰，配上红军靴以及绿色双排扣大衣。野见记得那时心想：“藤田只是拿这场战争娱乐自己。对他来说，战争只是一种娱乐。”

另一方面，正如伯恩鲍姆所言，这些战争画作所呈现的灰暗与残酷景象，在宣传艺术中是很不寻常的。其实，这种风格在日本战争电影、小说和画作中，较欧美来得常见。战争场景看起来愈恐怖，人就愈景仰日本军队的牺牲和困境。不过野见指出了藤田作品的其他特别之处。“在藤田的画中，”他说，“你不会觉得敌人的死，和日本人的死亡有什么不一样。每个人看起来都非常难过。”

或许最一针见血的评论来自艺术家本人。藤田在1942年很满意地宣布，“将断绝所有和法国艺术圈的关系”。从此以后，再也不需要模仿外国人了：

日本不需要以巴黎为师……说到法国绘画：这些艺术家从法国自由主义和个人主义得到灵感，却和犹太画廊老板勾搭在一块儿。然后世界各地的怪人集结到那里，产生了现代艺术。

这听起来像是在斯大林主义下，试图和他人切割清楚的自白。尤其是他还谈到，务必要让大众艺术有"正确的细节"，以及"在写实效果上不能有错误"。

这些事吊诡的地方，不仅是藤田用近乎自虐的方式，否定了他从前所有的信念，更甚的是其中的解放感。他在西方的名声，从锋头最健的20世纪20年代一直走下坡。不过从现在开始，他再也不用去迎合巴黎的标准，或是任何西方世界的标准。一般日本大众才是他的审判官，不是评论家，也不是那些自由派的犹太画廊老板。不过他的战争画风格，和他在巴黎的作品比起来，更像是衍生自西方艺术。

每当环境转变时，我们经常可以看到他的商业直觉是多么的有弹性。不仅在日本是如此，世界各地皆然。美国人的脚甫——踏上日本土地，藤田马上将会构成罪证的文件在院子里烧掉，修改他的战争画作，并且自愿为占领军效力。他甚至替占领军的军官制作圣诞卡，这些卡片寄给了麦克阿瑟将军和杜鲁门总统。或许因为他这么投机又谄媚，其他日本艺术家开始瞧不起他。新成立的日本艺术协会（Japanese Art Association）把他列入罪犯名单中，认为他应该为自己在战争期间的行为负责。不出所料，藤田很快就回复到他战前藐视日本的态度，又钟情于西方了。

他想要去法国，但法国人对于发签证给战争宣传家有些迟疑。透过他在麦克阿瑟当局的人脉，藤田好不容易得到一些在纽约教书的机会，分别是在布鲁克林博物馆美术学院（Brooklyn Museum Art School）以及新学院（The New School）。他在1949年离开日本，为了表示和日本诀别，他祈祷日本艺术有一天可以赶上世界水平。在纽约，他在马赛厄斯·科莫（Mathias Komor）画廊举办了一场展览，《时代》杂志也称赞他画的那些穿着人类衣服的动物。不过五十位美国艺术家共同签署了一份请愿书，反对"出卖自己给谎言和扭曲事实的法西斯艺术家"。藤田最后还是拿到了法国签证，他马上就决定搬回法国。

他对巴黎这个让他少年得志的城市避而不见。他和松崎在一座18世纪的农庄里过着与世隔绝的生活。松崎在他们双双受洗为天主教徒之

后，改名为玛丽——安热——克莱尔（Marie-Ange-Claire）。他们在1955年成为法国公民。藤田仍然持续大量创作，他画了许多猫，和毫无生气的小孩。20世纪60年代中期，他从玛姆香槟（Mumm Champagne）总裁勒内·拉卢（René Lalou）那里得到一笔钱，盖了一座罗马式的小教堂。他声称这是为了“弥补八十年来的罪”。在藤田所画的湿壁画里，艺术家和他的妻子一同见证耶稣被钉上十字架，彩绘玻璃则是用传统方式装饰，充满细节，很像他的战争宣传画。

1968年，藤田死于癌症。伯恩鲍姆描述了藤田在一间瑞士医院度过的人生最后的时光。藤田没有和其他病人一样穿医院常见的袍子，他穿着一件日本渔夫外套，上头有鱼和大海的图案，摆好姿势给来探望他的人欣赏。

二十一 马克斯·贝克曼的马戏团

我们不需要向外寻求任何事，只需要反求诸己。因为我们就是上帝。

——1927年，马克斯·贝克曼[128]

马克斯·贝克曼于1884年生于德国莱比锡（Leipzig），1950年12月27日死于美国纽约。我认为他是德国魏玛时期昙花一现的艺术大爆炸中，最伟大的画家。若说他没有其他煽情的人物有名气，那是因为他不随波逐流。贝克曼总是走自己的路。和他一样出走纽约的乔治·格罗兹，在他死后写道："贝克曼马克西（Beckmannmaxe）是个隐士，他是画家中的赫尔曼·黑塞（Hermann Hesse），非常德国人，沉厚、难以亲近，他的个性硬得像是镇纸，完全没有幽默感可言。"[129]

这段不是十分友善的总结，或许是真的。贝克曼不是个亲切的人。他心目中的美好夜晚，是穿上正式西装，一个人坐在昂贵旅馆的酒吧，一言不发地从他香槟酒杯的杯缘观察其他人。在家时，他坚持所有预约来访的人都要准时；要是迟了几分钟，贝克曼会站在门口，放声说："贝克曼先生还没到家。"没有在工作的时候，他读尼采、叔本华、浪漫派诗集或和神秘主义有关的书。1924年，他开始了一系列自我嘲讽，包括这段声明："贝克曼不是个好相处的人。"[130]说到赫尔曼·黑塞，贝克曼的兴趣的确包括形而上绘画，创造可以表达灵性感受的图像，他"借由表达现实，把不可见的变成可见的"。他视艺术家为上帝，更贴切地说，艺术家是上帝创造力的竞争对手。不过格罗兹也不认同，因为格罗兹是个政治化的都市人，灵感来自街道、恰到好处又野蛮的讽刺漫画，他形容自己的画作是厕所墙上的涂鸦；对他来说，贝克曼是个步伐沉重、沉浸在幻想中的德国人，跟不上时代，而且"愚蠢地执着于

昨天以前的日子”。格罗兹说，在纽约，摄影、橱窗展示和迪士尼卡通都比画画更有趣：“兰波（Rimbaud）和伟大的萨德侯爵（Marquis de Sade）一定都会喜欢这里……可是贝克曼马克西他不喜欢人。这个没幽默感的家伙。”

不知道格罗兹自己知不知道，他的漫天批评恰巧暴露了自己创作上的弱点，点出了贝克曼的长处。格罗兹被美国市场所诱惑，失去了让他在柏林战争期间成为杰出艺术家的创造力。反观贝克曼孤单、有远见，无视于艺术风潮或商业流行，持续在柏林、法兰克福、阿姆斯特丹、圣路易（St. Louis）和纽约创作出大师级的作品。（贝克曼曾短暂地担任过布鲁克林博物馆美术学院的教授。）

这些作品现在大多在蓬皮杜中心（Centre Pompidou）展出。[131]这个展出很值得贝克曼自豪：简洁的说明文字，画作旁留下充足的空间，让参观者可以随心所欲地欣赏，不会被理论或是过多的解释转移注意力。

策展人做了件奇怪却相当有趣的事：他们把贝克曼的第一件重要作品《海边的年轻人》（*Young Men by the Sea*，1905）放在展览的最后面，在他最后一幅作品《寻宝人》（*The Argonauts*，1950）之后，好似他的绘画生涯是一个完整的循环。就某些方面来说的确是如此。不过，海边的年轻男子是一个不断重复出现的主题，他在1943年等时间点都画过。第一幅《海边的年轻人》和贝克曼大部分的作品一样，结合了自然主义和神话。赤裸裸的年轻男子用各种姿势沉思冥想，其中一位吹着笛子；他们可能是一群德国裸体主义者，也可能是一群下凡的希腊神祇。贝克曼告诉妻子，画中的吹笛手和《寻宝人》中的奥菲斯（Orpheus）角色类似，而这个角色也以艺术家本人的样貌，出现在1943年的画作中。

空间、无限的概念（因此海洋经常出现）、人类在宇宙中的地位，是贝克曼经常思考的主题。在1948年的一封信中，贝克曼说：“时间是人类发明的，但空间是众神的宫殿。”[132]从他第一件重要作品中的人物形象，我们仍然可以看到塞尚的影响，这些人物的姿态仍然非常传统。之后，为了要描绘出人类的堕落、尤里西斯的旅程，或奥菲斯进入地底世界，贝克曼在构图中，把他的角色放在诡异的位置：像是猛烈地冲向海中，从天堂陨落，或是把怪兽般的鱼当成坐骑。

《寻宝人》被认为是他第一幅《海边的年轻人》的重新创作，各种

意象也更为明显。原本寻找金羊毛的寻宝人是杰森和他的希腊伙伴，现在则变成了一群艺术家。三联画中左边的那幅，是一位画家和他的模特儿；右边那幅，则是一群女乐师；中间那幅，则是两位以海为背景的裸体男子：其中一位是奥菲斯，他直视着巨鸟的眼睛，身旁放着一把七弦琴，另一位则望向远方，看得入神，贝克曼描述这个人，“无视于身边的世间物”。[133]两人之外还有一位老者，长长的胡须像是圣经中的预言家，沿着梯子往上爬。贝克曼说长者代表上帝，为人指出通往更高层次的道路。这张画证明了贝克曼相信，艺术可以让人超脱。因此，这些看起来像是为教堂画的三联画，其实是献给艺术的。

有人说《寻宝人》是贝克曼最伟大的作品。我不是很肯定。其中的象征主义是有点重，假如贝克曼所有的作品都是这样，格罗兹的确有资格说他是老派德国梦想家。我比较喜欢贝克曼嘲讽、务实，甚至野蛮的一面。贝克曼和伦勃朗（Rembrandt）以及文艺复兴时期艺术家丢勒（Dürer）一样，都是多产的自画像能手。我们必须说，他在这些自画像中很少看起来是轻松的。

1907年，他出现在佛罗伦萨，这次是个公子哥儿，右手总是夹着一根烟。然后，他又出现在1911年的柏林，对批评他的人不以为然地撇嘴。1917年，现身法兰德斯担任医院助手，对他所见到的暴力行为龇牙咧嘴。1919年则成了愤世嫉俗的时尚名流，在法兰克福的夜总会里品尝着气泡酒。1921年是病态小丑。1927年摇身一变，成为身穿燕尾服的贵族。1937年成了惊恐的流亡者。他在纽约临死前，则化身成穿着夸张美式T恤的孱弱老人。

这些姿态和服装是他变换生存场景的道具，是可以戴上或是脱下的面具。双手和脸部表情一样具有表现力：双手在法兰克福的夜总会里无精打采地甩着；1921年，当他在阿姆斯特丹的画室里，仔细地雕塑一件作品时，双手则显得毫无防备且脆弱。但这些手总是很大、很戏剧化，像是在表现艺术家本人的创造活力。只有一张在1948年，非常晚期的自画像中，双手非常诡异地缩小了，裹在一副女用黑手套里。贝克曼当时在圣路易的艺术学校任教，知道自己已病入膏肓。

贝克曼热衷于各种戏服和马戏表演，其实各种表演他都喜欢。他经常喜欢独自一人在舞厅徘徊，欣赏人类的假面舞会。在他的作品中，人生经常被描绘成夜总会，只不过有时候会变得有些阴森，施虐者成了马戏团团长，而杀人凶手成了小丑。1921年，贝克曼创作了一组杂耍演员、舞者，以及女性弄蛇人的版画。版画封面是贝克曼摇着一个铃铛，

后方则高挂着“贝克曼马戏团”的告示牌。

我认为，贝克曼并非要说人生都只是一场戏，而是要呈现面具背后真实的自我，那个形而上的自我，也就是在贝克曼的愿景中，超越表象的东西，而德国人称之为“内在性”（Innerlichkeit），这概念不是三言两语可以说明白的，但贝克曼并没有打退堂鼓。1938年，他在伦敦的新伯灵顿画廊（New Burlington Galleries）演说谈道：“灵魂在还没有得到一个肉身时，渴望变成一个自我。我在人生，还有艺术中所追寻的，就是这个自我。”或许这样我们还是不明白。拿一张他的自画像出来欣赏，感受他的意思，就容易多了。

他有一幅有名的画，是1927年作于法兰克福的《穿着燕尾服的自画像》（*Self-Portrait in Tuxedo*）。贝克曼背对窗户，看起来不可一世、高傲，甚至有些轻蔑，一派贵族架势：他一手放在臀部，一手则拿着点燃的香烟，像是在说：“我在这儿，我来了，我无懈可击。”他身后的窗帘是棕色的，是他最喜欢的颜色，因为这颜色让他想到高级雪茄。但这幅画之所以会如此优雅，是因为强烈的黑白对比。黑色晚宴外套衬托出白色衬衫和白色雪茄，而从窗户透进来的白光洒在双手和一侧面庞，让这一侧看起来有点邪恶，像是月光下的骷髅头。

很少有画家——我只想到马奈（Manet）——可以像贝克曼一样，将黑白两色运用得如此刺激感官。不过，这不仅仅是视觉效果而已。他在伦敦演说时谈道：“只有在黑白两色中，我才能看到完整的上帝，他在这个伟大的凡间剧场中不断重新创作他自己。”在这里，上帝就是在贝克曼自己内心，上帝正穿着燕尾服。

他的社会成就和艺术生涯在1927年达到顶峰。这幅《穿着燕尾服的自画像》正是要庆祝这个成功。他说“自我推销的天赋”是艺术生涯所不可或缺的，在讲这话的同时，也说“一个即将绽放的天才”得被教导要“尊重金钱和权力”。冷嘲热讽是另一个贝克曼喜欢摆出的姿态，像小丑般滑稽的帽子，或是像公子哥儿一样游手好闲。但就和这个莫测高深的男子与其所作所为一样，这也是一种双面刃，戏谑中带着严肃。他深信艺术家应该要创造一个新的形而上秩序，但“能优雅地掌握形而上学”至关紧要；而艺术家作为这个新秩序的传道者，应该要一直穿“黑色西装，在节庆时则穿燕尾服”。

贝克曼内心的各种紧张冲突，为他的艺术带来了不凡的力量：他在入世以及出世的自我，他对感官以及灵性的渴望，他热爱这个世界却又

渴望超越。藏在他自画像背后的，正是这个“真实自我”。这也解释了他画作中大部分的意象。他画中的部分意象取材自希腊神话、基督教传统、弗洛伊德，以及比较神秘的传统，如犹太教卡巴拉（Kabbala）或是诺斯地主义（Gnosticism）。贝克曼受到诺斯地主义影响，认为物质世界是个关着许多迷失灵魂的监狱，人类陷在性欲和暴力倾向的枷锁中，因此我们应该试着超越物质世界，逃到一个更好、更纯粹的精神世界。这正是他最后一幅作品《寻宝人》中，那位爬着梯子的老者要告诉我们的概念。其实，贝克曼的许多作品都是在颂扬感官享乐，如美艳的《休息的裸女》（*Reclining Nude*，1929），奶油色的线条像是他正在爱抚模特儿的曲线。有时性则是用暴力的方式表现：女人被绑起来，男人被链子锁住，巨大的蜡烛把蜡油滴得到处都是，人被剥皮、掐住脖子或吊起来。不过，贝克曼坚持，这些恐怖景象里也是有美感的，我之后会再回过头来讨论这点。

贝克曼欣赏塞尚用画笔所创造的世界。而除了塞尚之外，他也经常提起同道中人对他的启发，如英国浪漫诗人布雷克（Blake）和法国后印象派画家杜阿尼耶·卢梭（Douanier Rousseau，贝克曼说他是“接待室里的荷马”）。不过他的作品中，也透露出德国绘画悠久的形而上传统，作品《走下十字架》（*Descent from the Cross*，1917）中线条尖锐的人物，让人联想到中世纪歌德式艺术，而20世纪40年代的画作，运用明亮的红蓝色彩，像是彩绘玻璃。他处理死亡和腐朽的方式，则是带着德国文艺复兴画家马蒂亚斯·格吕内瓦尔德（Matthias Grünewald）的影子；而他所描绘的男子和海，则和19世纪德国浪漫风景画家卡斯帕·戴维·弗里德里希忧伤的海景有些神似。

德国浪漫主义经常徘徊于对死亡的感伤上，有时则完全陷入这种情绪。贝克曼的写实主义让他不致流于病态，或是和瑞士象征主义画家阿诺德·勃克林（Arnold Böcklin）一样，创作出哥特式色情画。不过和格罗兹不同的是，贝克曼并非要讽刺或是记录他所处的时代。他的暴力场景和色情权力游戏，比较像是近距离的冷眼旁观，他在20世纪一二十年代的作品，都有种强烈的临场感：描绘一次大战惨烈牺牲的铜版画，简直就像目睹疯狂攻击的第一手报道。《手榴弹》（*The Grenade*，1915）呈现士兵被手榴弹炸得四分五裂的惨状，和西班牙画家戈雅（Goya）的作品一样，让人胆战心惊。

贝克曼在前线的亲身经历让他精神崩溃，他建构画面的方式自此完全改观。这些恐怖的真实场景，对他来说有如地狱，这让他战争画和寓

言画中的人物，后者如《钉上十字架》（*The Crucifixion*，1917）、《基督与犯了奸淫罪的女子》（*Christ and the Woman Taken in Adultery*，1917），形状怪异、线条僵硬、貌似被折磨，像是被拉长并拖过整个画布。他的友人和出版商赖因哈德·皮柏（Reinhard Piper）记得贝克曼说过，他要用他的画作“挑战上帝”，“指控上帝犯下的所有错误”。

不过贝克曼也享受在恐怖和折磨中的美感。他战时的版画和油画，露骨地呈现了感官和丑恶之间的冲突，这也是他的作品非常重要的特色。他从法兰德斯的战地医院写信给第一任妻子明娜（Minna）：“我看到非常精彩的事。衣不蔽体的男子血流不止，在昏暗的灯光下被裹在白色的羽绒里，痛苦不堪。可以用来创作基督遭到鞭打的样子。”这是他在看待人类受到最重大的苦难时，找到美感的典型冷静甚至残酷的方式，在他眼中，所有事物都成了寓言或是神话。

贝克曼用基督教意象来呈现战争的恐怖，有时用一些众所周知的角色，包括把艺术家自己画成耶稣基督。他之后的画作也用了类似手法，借用希腊神话和北欧神话意象，呈现纳粹主义下的集体疯狂，人类成为暴力情绪的奴隶，或是被驱逐的孤独感。贝克曼的作品并不只包括一个主题而已，而是富含多层意义，也总是表现复杂的感受：恐怖和着迷、灵性和世俗、出世和入世。这解释了为什么纵使格罗兹天赋异禀，作品却很少有贝克曼的深度。

20世纪20年代对贝克曼来说，是一段相对平静、快乐、事业成功的时期，也是他活得最脚踏实地的时候。他所画的法兰克福有许多精彩的元素：现实中不存在的教堂尖顶，错置的工厂，不成比例的房子，桥梁和街灯。不过，这还是一个透过观察所看到的世界，并不是贝克曼内在的心灵世界。那些在游泳池沐浴（*Lido*，1924），或是在德国小镇巴登巴登跳舞的人（*Dance Clubin Baden-Baden*，1923），或许确实曾经在那儿，贝克曼只不过透过想象把他们变成无助的行尸走肉，对即将发生的浩劫毫无所觉。这些跳舞的人挤在画面里，假如不是因为缺乏新鲜空气而窒息，或许也会无聊得喘不过气来。浪涛让游泳的人往后倒下，像是让残酷的自然界任意宰割。

就在20世纪30年代，随着希特勒的得势，贝克曼把精力转向那个只存在于他内心的世界，交杂着夜总会场景、马戏团表演的神话和寓言，继续成为他创作的泉源。1937年，当希特勒的艺术审查员指责他是个堕落的艺术家时，贝克曼正处于他的艺术巅峰。三联画《诱惑》

（*Temptation*，1936—1937）是个充满虐待及被虐待的跳跃式梦境：杀人不眨眼的北欧神祇；柏林旅馆中邪恶的年轻电梯服务员，用绳子牵着在地上爬的女子；被拴在长矛上的性感金发女子；关在笼中的社交名媛，手上抱着一只狐狸，一只邪恶的大鸟正啄着她；被链子锁住的男子，对着丰满的裸女举起镜子。

这些是贝克曼常用的主题：两性之间的暴力，邪恶世间的感官束缚。但这些却是以当代令人厌恶的纳粹政权为背景：从前的电梯服务员居然可以掌握权力，纳粹所崇拜的北欧神祇完全成了暴力的象征。在这幅画中，贝克曼在现实和神话之间找到了完美的平衡。形而上看似真实，而现实看似幻想。他不断地追求这种梦境般写实主义的效果，而当他看到这反映在现实生活中时，便感到非常满意。战争甫结束，有一次单独前往阿姆斯特丹的舞厅时，他突然看到加里·格兰特（Cary Grant）。他立刻在日记中写下“这好像电影场景，非常不真实”。

想当然耳，贝克曼所画的性暴力从来就不美丽。他批评毕加索和马蒂斯（Matisse）的作品流于装饰性，像是漂亮的壁纸。或许他要说的，是他们缺少德国式的“内在性”。不过毕加索画中的女人有时冷酷、带着侵略性，贝克曼的女性则永远是诱人的。性从来就不恶心，不像一些他同时代的德国画家如奥托·迪克斯（Otto Dix）所画的肮脏。他似乎是在说，要是性和女人没有那么诱人，我们就不会觉得自己是欲望的奴隶了。

1937年7月18日，希特勒在电台上发表关于堕落艺术的演说。隔天，贝克曼就收拾行囊和第二任妻子夸琵（Quappi）一同前往阿姆斯特丹，从此再也没有回到德国。他成了艺术难民（贝克曼既不是犹太人，也对政治没有明显的兴趣），他这段时期的自画像完美地捕捉了他的心境。其中一幅，讽刺地题为《解放》（*Released*）：他被链子拴着，死灰般的脸庞看起来非常绝望，左肩上依稀可以辨认出“亚美利加”（Amerika）的字样，美国本是贝克曼最终的目的地，但他却被困在阿姆斯特丹。创作于1938年的自画像是他最美的一幅：号角是他最喜欢的艺术和性力量的象征，在这里被反过来放，贴着他的耳朵，像是一个巨大的耳朵喇叭；贝克曼看起来像是穿着条纹睡袍，也可能是嫌疑犯的制服。流亡期间，他躲在烟草仓库一楼的工作室里，号角象征着接收器，让他得以收到外界的信息。

直到1947年，贝克曼才终于离开阿姆斯特丹前往美国。他在阿姆斯特丹期间的作品特别的一点，是它们很少呈现城市本身。许多是贝克曼

单方面所幻想出的神话世界和意象，另一些则是依据记忆创作的。举例来说，《蒙特卡洛之梦》（*Dream of Monte Carlo*，1940）是一个梦魇中的赌场，让人恶心的黄色和绿色，充满了恶魔般的赌徒、荡妇以及准备释放炸弹的假面男子。有些则像是幽闭恐惧症的戏剧场景，充满了他自己的恐惧。在三联画《演员》（*The Actors*，1941—1942）中间的一幅，贝克曼戴着王冠上场，用匕首刺进自己的胸膛。

在德国占领下的地方首都中，身为一位德国艺术家，贝克曼几乎是完全被孤立了。荷兰人很少注意他，而纳粹则完全不信任这位“堕落”艺术家。其他有类似遭遇的德国流亡分子，不是自杀，就是陷入忧郁，无所作为；贝克曼却不是如此。他持续不断地作画。他向来不喜随波逐流，在这样的时刻，这种性格想必有些帮助。

贝克曼不喜欢团体活动。在20世纪10年代，有一阵子他是主张艺术和学术应分家的柏林分离派（Berlin Secession）成员，不过他很快就和其他艺术家发生歧见而退出。他在1925年写道：“男性的集体灵魂就是运动狂热。”1928年，在被问到他对政治的看法时，他回答说：

我是个画家，或者根据非常缺乏同情了解的集合式说法，我是个艺术家。这是强迫错位。问我怎么看政治？这也是错置。只有当政治脱离了物质主义阶段，进入形而上、超越性或宗教性的新世界时，我才会对它感兴趣。

贝克曼向来就是在岸边观望：在高朋满座旅馆酒吧里，众人皆醉，我独醒。

即便是在他偶尔碰面的那些阿姆斯特丹流亡者之间，他也是如此。我们在《四人一桌》（*Four Men Around a Table*，1943）中看到四位德国流亡人士：一位哲学家，三位画家，其中一位是贝克曼。他们挤在一块儿，像是牢房中的囚犯。色调阴沉，气氛低落。巨大的蜡烛照亮了三位男子的面庞，其中一位抓着一只鱼，另外两位则拿着蔬菜——或许是在象征食物短缺，但同时也象征着他们的个性。贝克曼独自坐在阴影中，手中拿着面镜子。

阿姆斯特丹时期的作品，是贝克曼最黑暗却也是最好的作品。其他魏玛时期的著名艺术家，不是从内在自我放逐，就是在国外变得憔悴。

奥托·迪克斯只画些死气沉沉的德国圣诞节风景。格罗兹在纽约欢庆美国梦，画了些关于纳粹德国的寓言作品，但不是很成功。基希纳在1938年潦倒辞世。埃米尔·诺尔德（Emil Nolde）留在德国，但当局不准他创作。但贝克曼和另一位幸存者马克斯·恩斯特（Max Ernst）一样，把他的整个世界存在脑海中。我们在他的阿姆斯特丹时期作品中所看到的，正是这些脑海中的记忆。

即便在战争结束之后，贝克曼又能够展出他的作品了，他所见过的黑暗面并没有马上消失，作品中男男女女仍然被链子一起锁在铁笼子里，戴着奇怪面具的嘉年华会人物仍在画中徘徊。通往更高层次的梯子还在，状如阴茎的剑也没有消失。但可以看到透着一些乐观的光辉，期望一个全新的开始，新世界中的新生。

他最动人的画作之一《船舱》（*The Cabins*），是在他和妻子一起移居美国之后，于1948年创作的。灵感来自他们从鹿特丹到纽约所搭乘的“威士特丹号”（*Westerdam*）。这幅画有点像是扫描客船上生活得到的X光片，再加上一些形而上的元素：这边一个年轻女子正在梳头，一对男女正在做爱，一个人正在画船；那边一位天使似乎现身在一个手持鞭子的奴隶工头面前。贯穿这一切的是个绑在一条大鱼身上的老水手，也就是贝克曼本人。

在贝克曼的艺术和神话中，这只鱼象征肥沃、性和知识，同时也代表灵魂。也就是说，在这幅画里，贝克曼就像是带着他完整的创作灵魂航向纽约。六十三岁的他，虽然和老派欧洲人一样怀疑美国文化的肤浅，但对眼前的事物非常兴奋。他在纽约写道：“巴别塔已经……成了怪兽般（无知觉的？）意志的勃起。我喜欢。”

美国的色调和能量，恰好符合贝克曼对感官刺激的喜好。他的作品变得较为明亮。1950年作于纽约的《城镇》（*The Town*），有许多熟悉的贝克曼意象：被切断的头颅、状如阴茎的蜡烛和剑，和两个看起来像是巨大黑色按摩棒的东西。但这不是地狱般的场景。死神当然还在。一个黑暗的人物吐出奇怪的舌头，像是被吊死的尸体，指向超越画框之外的世界。不过生命力还在，显示在美丽的裸女身上，她邀请在床边弹吉他的美国吟游歌手做爱。

不过，贝克曼自觉老了、累了、病了，不想要再和他所谓欲望的幻象低头。战争岁月让他身心受创，他有严重的心脏病。看伟大的艺术家如何面对自己生命的尽头，向来十分有意思。毕加索用最后一场轰轰烈

烈的色情表演，来反抗失去的性能力和步步相逼的死亡。贝克曼则视死亡为一种解放、解脱，甚至是通往另一个世界的旅程，一部分的灵感，自然是受他所读到的神秘传统启发。他告诉妻子夸琵，死亡不过就是换了件衣裳，是“形而上的一步”，他会像《坠落的男子》（*Falling Man*，1950）中的人物一样，赤裸裸地落入水蓝色的深渊。

我们很容易像其他研究贝克曼的作者一样，忍不住要在他晚期的作品中，找到死亡的暗示。巴黎展览画册的其中一位撰文者克里斯蒂亚娜·泽耶（Christiane Zeiller），认为《寻宝人》中，年长的神正指向死亡的世界。贝克曼的最后一幅自画像创作于1950年。艺术家本人穿着亮蓝色的外套，站在画布前抽着烟，双眼不是凝视着观者，而是更遥远的地方。其他人推测这幅画说的是老人预见了自己的死亡。

这很有可能。我们唯一能确定的，是贝克曼在12月26日完成了《寻宝人》。隔天他离开了位于西69街38号的公寓，要去看一个关于新美国艺术的展览。他的《穿着蓝外套的自画像》（*SelfPortrait in Blue Jacket*，1950）也在展出的作品中。就在中央公园西侧和61街的转角，他心脏病发身亡。

二十二 堕落艺术

1938年6月15日，当恩斯特·路德维希·基希纳（Ernst Ludwig Kirchner）在瑞士达沃斯（Davos）用手枪对准自己脑袋扣下扳机时，他留下了超过一千幅的油画，上万幅粉彩、素描、版画，许多木雕和布料。纽约现代艺术博物馆（Museum of Modern Art in New York, MoMA）举办了一场基希纳的精彩展览，虽然只有展出部分作品，但都是他最杰出的创作。[134]几幅在第一次世界大战之前或期间所创作的作品，画着满是优雅妓女的柏林街道，有些穿着战争寡妇的黑色服饰。这些作品旁则是一些精致的素描和木雕，有些是相同的主题，有些是裸女，有些则是不同的都市景致。

最知名的一幅画，标题就叫作《柏林街景》（*Berlin Street Scene*，1913）。起初是由一位名叫黑斯（Hess）的犹太制鞋商购得，而在黑斯家族逃离纳粹政权之后，这幅画经过多次不清不楚的转手，最后在战后出现在德国博物馆的收藏里。画作后来归还给原主人的后裔，由他将作品以三千八百万美金的价格，卖给了纽约罗那劳德的新画廊（Ronald Lauder's Neue Galerie）。最近在德国出版了一本专著，描写这幅画重现人间的漫长、黑暗历史。[135]饱满的蓝、红、黄笔触，勾勒出两位盛装打扮的妓女（当年在柏林称她们是“寇寇特”［cocottes］，双眼迷蒙看着围绕在她们周围模糊的男性群众。画面上一位男子看着别处，鲜红色的嘴唇上叼着烟。有人猜测这位男子或许就是艺术家本人：孤高、格格不入。

基希纳以油画、素描和版画，描绘出的妓女伺机而动的柏林街头，已经成为20世纪大都会的经典图像：快速、机械化、拥挤、疏离并且充满了各种情色机会。艺术家用他的画笔和凿子，他的朋友表现主义作家阿尔弗雷德·德布林则是用笔（他最有名的作品是小说《柏林，亚历山

大广场》）描绘出建筑和街车的破碎影像；在各处匆匆忙忙前进的大批群众，像是爵士乐的切分音符；苍白的城市映着闪烁的车头灯、街灯、霓虹灯，黄黄绿绿的；一旁不平整的人行道和妓女脚上的尖头靴，则透露着危险的信息。

德博拉·怀（Deborah Wye）所执笔的画册论文，资讯丰富、论述清晰。她说基希纳“十分不寻常地用妓女作为大都会生活的主要意象”。其实，这并没有那么不寻常。自“巴比伦大淫妇”[I]以降，妓女就一直是都会堕落的象征。而怀也引用德国文献来说明为何在当代尤其是如此：“这些妓女的特质，和当代大量生产的商品一样：两者皆‘卖弄、引诱、刺激欲望’。”从巴比伦到柏林，在这些大城市里，所有的欲望都可以用相当的金钱换得满足，而买不到的，或许只有真爱。

柏林街景画成了基希纳的代表作。大家对他后期所画的瑞士阿尔卑斯山景致兴趣缺乏，他早期的肖像画和裸女图虽然出色，却没有那么出名。[136]我们可以把基希纳与埃米尔·诺尔德做个比较。两位同属一个艺术圈，皆以类似的热情著称。诺尔德也描绘典型的柏林场景，如夜总会、俱乐部、舞者，但如今他较为知名的作品，却是晦涩、抽象的风景画。

基希纳的事业似乎至少有两次重要的突破。第一次发生在1911年，他搬到柏林，抛弃了德累斯顿悠闲的波希米亚式表现主义；第二次是在1917年，他离开柏林，移居瑞士。伟大的柏林时期只有区区六年。他是怎么将此时急促的都市生活，和之前之后的生活融合的？或许他的生活有某种我们看不见的连续性？这里藏着基希纳的艺术和生涯中最精彩的事情之一。

* * *

基希纳1880年出生于德国南部的下弗兰肯地区（Unterfranken），父母是富裕的中产阶级。父亲恩斯特（Ernst）是工程师，也是教授。和许多来自富裕中产阶级的年轻人一样，基希纳在舒适的成长环境中心生叛逆，试图在波希米亚式的艺术圈里寻找更真实、更自然、更具艺术性的生活方式。他们喜欢“回归自然”，光着身子在艺术家工作室或风光明媚的乡间走动，如德累斯顿附近的莫里茨堡（Moritzburg）湖畔。有些波希米亚艺术家也喜欢把自己变得粗俗点，在城里的贫民区和“实在”的人住在一起。

在德累斯顿，基希纳和其他表现主义者成立了“桥社”（Die Brücke），参加者有卡尔·施密特——罗特卢夫（Karl SchmidtRottluff）、艾利希·黑克尔（Erich Heckel）、马克斯·佩希施泰因（Max Pechstein）、奥托·米勒（Otto Müller）等。德国表现主义依循凡·高高及法国野兽派，特别是马蒂斯的脚步，用充满野性的笔触和大胆的主色来颂扬自发性情感和“自然状态”。追求“原始”也是寻求真实感的一部分——非洲面具、美国“黑人音乐”、热带小岛等等。他们在这方面的灵感也来自巴黎：高更、毕加索，当然还有马蒂斯。

从基希纳在德累斯顿和柏林画室的照片中，我们可以看到这项追求也扩展至艺术家的生活：窗帘上画着男女性交的图案，来自非洲和大洋洲的物品，艺术家和几位模特儿一起裸舞。桥社的艺术家一起工作、一起住、一同出游、一起做爱，自由交换伴侣和模特儿。用基希纳的话说，他们是“一个大家庭”。他们的目标是“自由的个体，在自由的自然环境中，自由地绘画”。

很明显的，法国人是他们的灵感来源。不过或许是出于捍卫自己的正当性，基希纳当着众多相反的证据否认他受到法国同僚的影响，特别强调他的艺术是非常德式的。1923年，基希纳在经历数次精神崩溃之后（饮酒过量让问题雪上加霜），住在达沃斯休养。他在日记中写说“没有其他艺术家像我一样的德国”。某种程度上来说的确如此。基希纳经常提到他的灵感来自丢勒。“桥社”的命名则援引尼采的格言：“人是一座桥，而不是终点。”崇尚自然行为是20世纪初期德国漂鸟运动（Wandervögel）的一部分：游人在山间健行，天体主义者在波罗的海的海滩上嬉戏；当然，还有精神忧郁的倾向。

基希纳和诺德等人不同，虽然他在20世纪30年代初期有一小段时间天真地相信，领袖会为德国带来好处，国家社会主义却对他没什么吸引力。不过在他感到充满灵性时，也很接近德国浪漫主义民族至上的陈腔滥调。他说德国艺术，包括他自己的，“是最广义而言的宗教”。艺术是“展现我的梦想”，是超脱一切、深邃的，艺术是受难与救赎，从来就不只是像法国一样，纯粹为艺术而艺术；理性、教化、都市化且愤世嫉俗的法国人，只能模仿、形容、描绘自然，从来没办法直接表达它的本质。因此，在基希纳眼中，“可以说我们（德国人）是人类的灵魂”。

这大都是胡说八道。不过当时基希纳以有些神话狂热著称，因此他的话绝对不能只从字面上解释。不管怎么说，柏林街景绝不是在展现典型的德国灵魂，相反的，这是对当下情势直接做出的讽刺响应。而柏林

在20世纪10年代早期的情势，对基希纳来说并不好过。桥社在1913年解散，大部分是因为基希纳的问题。这让基希纳无所适从，自怜自艾。事业没有起色。一场在柏林举行的大型国际现代艺术展，没有展出他的作品。他为了自己变得过于中产阶级的习性所扰，陷入忧郁，吃了许多安眠药，每天要喝上一公升的苦艾酒。

不过他创作了让人惊艳的油画、素描和版画。我们很容易把这归功于艺术家本人遭遇的不幸，而艺术家自己的话更让人有这种联想：

它们（油画）源自1911年至1914年间，我人生中最孤独的时候，我为心理上的躁动所扰，日夜都跑到充满人车的大街上。

他经常把自己的孤独和他所画的妓女相提并论，这些女人挑起人的欲望，却得不到爱。

基希纳所描绘的图像，看起来的确像是一个梦想家面对冷酷的都会生活时，所受到的惊吓。他用切割扭曲的形体，或是用他所谓“象形文字”的速写，刻画出在夜里拖着被咬得伤痕累累的身子的女子。这似乎和德累斯顿时期，那些乡间画室和在大自然中裸舞的画作，相去甚远。即便是裸女，看起来也不一样。基希纳说，柏林女孩的身体“有建筑物般的质地，结构严谨繁复”，而他早期的模特儿则有着“撒克逊人柔软的体态”。

不过，这些女子仍然十分美丽。基希纳不同于其他同时代描绘类似场景的画家，如奥托·迪克斯或乔治·格罗兹，后者以让人反感的体态著称。他在柏林画室用粉彩画下女友的裸体，一位名叫埃尔娜·席林（Erna Schilling）的夜总会舞者，画中充满爱意。即便是《街头的两位女子》（*Two Women on the Street*，1914）里，那两位被德博拉·怀形容为“丑陋、没有名字、让人感到威胁的”妓女，仍带着一丝优雅，这是迪克斯和格罗兹所描绘的丑恶图像中所没有的。典型的战时妓女装扮，黑帽和战争寡妇的黑面纱，为她们的优雅增添了些让人不寒而栗的邪恶。[137]基希纳的柏林街景或许充满寂寞、粗糙的皮肤、愤世嫉俗的心态，但绝非充满仇恨，更不是把矛头指向女性。

不仅是街景（无论是油画、粉彩或是拓印）、裸女是如此，其他在柏林创作的较为情色的作品亦是如此。MoMA画册的第四十二页有两幅

基希纳的油画：《镜子、男人、裸女的背影》（*Nude from the Back with Mirror and Man*，1912）是一位站在房间里身着黑西装的男子，身边则是一位对着镜子审视自己臀部的裸女；另一幅《房里的情侣》（*Couple in a Room*，1912），画中男子正在爱抚一位叼着烟、身着黑色薄纱短洋装的女子，色调沉闷、笔触紧张、气氛淫秽。同一页上还有格罗兹的《女巫喀耳刻》（*Circe*，1927）[II]，以水彩和油墨为媒介，一位长得像猪的裸体妓女，脚踩高跟鞋、涂着口红，另一位有着猪鼻子的男子则将舌头伸进她的嘴里。基希纳的作品尽管淫秽，却表现出他对女子体态和性的喜爱。格罗兹的作品向来出色，但传达的却是厌恶。

贯穿基希纳作品的主题是什么呢？怀指出《街头的两位女子》，"很明显是在影射部落中的面具，它们启发了'桥社'艺术家创作崭新的形式，同时也指涉原始本能"。我觉得这是对的。她又说这些女子"似乎被她们的职业彻底剥除了人性"。或许吧。不过基希纳非常享受原始本能，就算是在冷漠的柏林，他也要颂扬它。毕竟，波茨坦广场和莱比锡街般的都市丛林，也可以被视为大自然；这些地方或许没有像撒克逊乡间湖泊一样纯净，但其活力却不亚于这些湖泊，甚至有过之而无不及。妓女或许是用原始本能赚钱的诱惑能手，但对艺术家来说，她们的情色演出让人着迷，和德累斯顿时兴的波希米亚式性游戏一样有生气。

＊＊＊

基希纳并非当军人的料。不过出于爱国情操，他在1915年登记入伍。《军人自画像》（*Self-Portrait as a Soldier*，1915）呈现了基希纳对上战场的惶恐：他的脸看似一张焦虑的面具，右手掌被截断、手臂像是血淋淋的树桩，没有办法再继续画画。同一年基希纳也创作了一系列彩色木雕，主题是出卖自己影子的彼得·施勒米尔（Peter Schlemihl），十分精彩，却也十分吓人。基希纳的心理状况很不稳定，惊慌、忧郁，在炮兵队两个月后，就被勒令接受心理治疗。

辗转在几个德国机构之后，基希纳最后来到阿尔卑斯山小城达沃斯的疗养院，在这里度过他的余生。纳粹对他表示敬意的方式，是把他的作品贴上"堕落"的标签，让人惊讶的是，这甚至包括他在瑞士创作的部分作品。或许对不识货的纳粹来说，基希纳大胆用色、轮廓扭曲的风格，十分不健康，但乡下人和山中远景的图像，毕竟还是和柏林街道有天壤之别。然而1937年，纳粹当局在慕尼黑举办了"堕落艺术展"，其中嘲讽的，包括他在1920年所画的瑞士农人享用晚餐《农人用餐时光》

（*Bauernmahlzeit*）[138]、《柏林街景》等杰出的作品。

即便是他在柏林的魏玛时期作品，也是他日后经常重复的这些主题，早年的热情也已消失不见了。特别是《夜晚的街景》（*Street Scene at Night*，1926—1927），看起来不像画作，比较像设计精美的观光海报。

纳粹上台之后，也宣称迪克斯是位堕落艺术家。留在德国的迪克斯只好进行“内在移民”，画些风景明信片般的作品。基希纳的晚期作品的确没有迪克斯的作品来得差，但他似乎和格罗兹、迪克斯一样，必须持续仰赖柏林的空气才能创作出最好的作品。阿尔卑斯山的生活让他变得冷静，但他的艺术能量也随之衰弱。他最好的作品都是在许多年前完成的，但这些作品却让他被驱逐出德国艺术圈，这让他非常受伤。剩下的，只能靠药物抚平。他在自杀不久前写道：“如今，人就像是我从前画的妓女。模糊，下一个瞬间就会消失。”

I “巴比伦大淫妇”（Whore of Babylon）：《新约圣经·启示录》中提及的寓言式人物，为“众娼妓和地上可憎之物的母亲”。

II 喀耳刻是荷马《奥德赛》中能将人变成猪的女巫。——译注

二十三 乔治·格罗兹的亚美利加

1932年5月26日，乔治·格罗兹在德国北部的库克斯港（Cuxhaven）登上纽约号前往美国。船在6月3日靠岸。他从下榻的旅馆，57街的大北方旅馆（Great Northern）给人在柏林的妻子埃娃（Eva）写下一封又一封的信：

真是个让人难以置信的新世界……对我来说这是……全世界最棒的城市是巴黎？我一点都不屑。柏林，勉勉强强（家乡和语言，这是无可取代的，勉强过关）。罗马，猪舍。圣彼得堡，恶心！莫斯科，是平民百姓的乡镇！伦敦，我脱帽致意。纽约，这才是真正的城市啊！[139]

四个月后，他仍兴奋不已。他给老朋友、也是画家的奥托·施马尔豪森（Otto Schmalhausen）写信："纽约现在真是棒透了。空气新鲜，像夏天的印度——你可以嗅到码头的存在——这是海鲜的季节——我在莱辛顿餐厅每晚都吃肥美的深海生蚝——这真是太棒了！！！……新鲜、硕大、健康的美国！"[140]

格罗兹10月回到德国，隔一年又回到纽约，这一次妻子和两个儿子也随行。他一直待到1959年，画画、写生、在57街的艺术学生联盟（Art Students League）教贵妇画画。他的"小男孩"彼得和马丁，受美国教育。格罗兹在1938年成为美国公民，住了整整二十七年；也就是说他以艺术家身份在美国待的时间，比在故乡柏林还久。若以格罗兹在德国的上乘之作为根据，相较之下，他在美国时期的作品，普遍认为是失败的。[141]格罗兹则完全不以为然。至少他是这么说的。他从一开始就非常乐观：

在我看来，这里的每一件事都比在德国新鲜……我成天都想创作。画了很多佳作。就像我在德国一样的“具有批判性”——不过我觉得（就好的方面来说）更有人性、更有生气。我经常看着你给我的勃鲁盖尔（Brueghel），非常美。（给威兰·赫茨菲尔德［Wieland Herzfelde］的信，1933年6月）[142]

格罗兹在这里或许已经带些为自己辩解的意味，似乎害怕他的“亲美”会让作品失去光彩。不过今天大家还是公认，美国让格罗兹变得软弱无力。他的纽约街景素描和水彩虽然迷人，却的确少了他柏林作品的尖锐。脸孔变得柔和，较具同情心。在他早期的德国作品中，他刻意夸大德国人的丑恶：粗大的脖子、暴露的青筋、大屁股、小眼睛，噘起的厚嘴唇含着粗短的雪茄。他说他对德国的诠释，灵感来自公共厕所墙上的涂鸦。他最喜欢的词（还有主题）是“呕吐”（kotzen），因为他的作品就像是被呕吐到纸上一样。（另一方面，德国出生的犹太政治理论家汉娜·阿伦特［Hannah Arendt］曾评论说，格罗兹所画的魏玛柏林非常写实。）在纽约，美国群众的年轻活力吸引了他的目光。他特别喜欢哈林区优雅亮眼的有钱黑人。他在20世纪30年代早期所画的美国人，不像他画的柏林人一样，既没有弯腰驼背，也没有大步行走，更没有挑衅，他们的步伐有一种青春活力。

这是他眼中的纽约，也是他想看到的纽约。他想要为纽约下脚注，而不是讽刺纽约。他过去即是以“充满恨意的讽刺画”闻名，他也知道大家都“认为创作这些作品的时期是我的黄金岁月”，可是他并不想成为“咆哮20年代的传奇人物，或是遗迹”。他想讨好那些用涂布纸印刷图片的杂志编辑，那些人会跟他说：“格罗兹先生，不要太德国！不要这么刻薄——你知道我们的意思吧？”[143]

他明白，心情也轻松不少。他很高兴身处在这个他没有感觉到恨意的国家。他对仇恨、政治、讽刺都心生厌倦。在美国和格罗兹结为好友的德国诗人和翻译家汉茨·扎尔（Hanz Sahl）写道，格罗兹作为一个艺术家，总是被拉向相反的方向。格罗兹有他政治性的一面，他就像是他那个年代的贺加斯，拿着反映恐怖现实的镜子，将大众从得意自满中惊醒。另一方面，格罗兹也渴望“像鲁本斯（Rubens）和雷诺阿（Renoir）一样，画出美丽、充满感官享受、切实，同时探索有如学院派精准的形体”[144]。美国让格罗兹摆脱了他的贺加斯恶魔，能够当一个“纯”艺术家。正如格罗兹在自传中所说的：

我很难解释这是怎么发生的。这么说吧，在我看来，我内在的那个自然艺术家浮现。不知怎的，我突然对讽刺漫画和扮鬼脸感到厌倦，觉得我已经当够了小丑，这一辈子都不用再这么做了。[145]

他风格上的转变是显而易见的，甚至对于格罗兹画了一辈子的作品类型也是如此，如他的色情画。不幸的是，格罗兹的德国情色水彩画从来没有在柏林展出过。其中有些收藏于旧金山的“克龙豪森收藏”（Kronhausen Collection）：顶着红色大阴茎的好色之徒，从后面抓着穿着苏格兰裙或女佣服的肥胖女子。这些素描有种低俗的美感：结合了色欲和讨人厌的情绪，我认为这是格罗兹许多杰出作品中的关键。他的美国色情画，有过之而无不及：阴茎仍然尺寸夸大，这在日本版画中也很常见，肥胖的女子仍然是四肢着地，露出她们硕大粉红色的臀部，不过这些女人的风格变得比较鲁本斯式，格罗兹想要创作出较为学院派、精致作品的渴望，让作品看来没有那么低俗。主题仍然是色欲，但却没有那么让人感觉到情色。

这也可能只是因为格罗兹年纪大了。他较为学院派的作品，如风景画，相比之下也没有那么成功，但这和他搬去美国没有什么关系。他在欧洲时，尝试表达美感而不是恶心的作品，通常也十分传统无趣。《马赛红桥》（*Pointe Rouge, Marseille*，1927）的风景，看起来像是个有才气的业余画家的作品。格罗兹告诉他的经纪人阿尔弗雷德·弗莱希特海姆（Alfred Flechtheim），他想要画一些不是那么“让人反感”的东西，这应该会让他的画作比较有销路。他写信给朋友马赛尔·雷伊（Marcel Ray），表示想要摆脱“对细节的夸大崇拜”；但正是这些让人讨厌的细节，让格罗兹在20世纪一二十年代的作品充满力量。

我们可以把格罗兹回归传统的作品，和他同时代的奥托·迪克斯的作品做个比较。迪克斯和格罗兹一样，在创作让人反感的作品时，最能发挥得淋漓尽致，例如第一次世界大战的大规模死伤，或是柏林廉价妓院脏兮兮的老妓女。当迪克斯画出“美丽的”作品时——如他妻儿的肖像画——他变得让人生厌、媚俗，像是个画圣诞卡的艺术家。迪克斯和格罗兹都需要诉诸他们的厌恶感，才能创作出最好的作品。而“厌恶”正是格罗兹在美国所没有感受到的，他不想要有这种感觉，也禁不起这种感觉。他一直想要摆脱“厌恶感”。

但事情并不如他所愿。虽然他努力讨好美国大众，但格罗兹仍是格罗兹，悲观的影像挥之不去，深受严重忧郁所苦，他酒不离身，一些信

件读起来像是醉汉在大放厥词。而他部分的美国时期画作，可说是他创作过最阴暗、恐怖的作品。即便是他在柏林最荒诞不经的素描，也没有这么忧郁。在《月落及北斗七星》（*The Moon has set, and the Pleiades*，1944）里，一个疲惫的人（画家本人）于夜晚暴风雨中，在一片泥泞中跋涉，看似十分挫折，鲜血淋漓，且失去希望。素描《破碎的梦想》（*Shattered Dream*，1935）画着一个倒在大石头上的男子，一手拿着破酒瓶，酒从瓶子漏出至另一个瓶子里；男子看起来似乎刚生病，他身后是一艘船的残骸，十字架、画笔和书散落一地，远景则是一座荒城，更远处的海市蜃楼，则是曼哈顿摩天大楼的景象。

这些画作中所表现出的绝望，是许多，或是绝大多数移民和难民，在陌生、冷漠的新世界中漂流的共同感受。格罗兹的确是热衷于真实有趣的事物，但这些作品却缺乏他早期作品的力量，看似点缀性、没有说服力、缺乏生命力。我认为他欧洲灾难的寓言画作品也是如此。格罗兹此时不是以鲁本斯或勃鲁盖尔为典范，而是追随西班牙画家戈雅和博斯（Bosch）。在《战神》（*God of War*，1940）中，恶魔般的纳粹代表了战神，周围则是各种象征当代恐怖的物件：反向万字符号，遭到折磨的男子的头颅，玩着机关枪的小孩。在《伟人外出时受到两位诗人的惊吓》（*The Mighty One on a Little Outing Surprised by Two Poets*，1942）中，我们看到希特勒站在冰天雪地里，身后握着一条血迹斑斑的鞭子，像是恶魔的尾巴。两位诗人，一位正弹奏着破掉的七弦琴，另一位在一张上头有反向万字符号的纸上涂鸦，看起来像怪兽一般的长者，对着领袖屈膝膜拜。他最出名的作品《该隐，或地狱里的希特勒》（*Cain, or Hitler in Hell*，1944）和他其他许多画作一样，是由之前素描中的元素所组成的。画中希特勒受到梦魇折磨，坐在成堆的尸体上，手擦着额上的汗，背景像是地狱中的油锅，热气蒸腾。

这些画作的主题无疑都非常沉重，意象也十分骇人，但都缺乏真实感。这些被描绘出的事物不仅缺乏写实主义（只有在寓言中才称得上是自然），也缺乏现实感。格罗兹在1946年，给伊丽莎白·林德纳（Elisabeth Lindner）的信中写道，他对于呈现“现实”世界并不特别感兴趣。他的梦魇见证了“我的‘内心’世界，内在的荒城，住的是我自己的疯子、侏儒、巫师。这不需要和摄影师呈现的现实竞争。”[146]格罗兹内心世界的常客，还有“干枯的人”，仅有神经和肠子。用画家自己的话说，“失去了所有希望和目的”，用奇怪的方式移动身子，像在跳着死亡之舞。

这些寓言画的问题，是他的场景如同“商业化”设计，缺乏“底蕴”。正由于画家所重新创造的生活小细节，让作品不再只是漂亮的点缀而已。这些梦魇缺乏临场感，因为它们不是由观察得来的。我认为格罗兹应该要仔细观察他所画的事物。他比不上戈雅，更没办法和马克斯·贝克曼相提并论。后者无论是在柏林、阿姆斯特丹或圣路易，都有精彩的作品产生。格罗兹的内心世界无法提供他足够的艺术材料，他需要各种消息的刺激和街坊的味道。并非任何一条街都可以，必须是他最熟悉的街道，魏玛末期、共和早期的柏林：在这儿他可以扮演膏粱子弟、挑衅别人、当个达达主义小丑，但他在纽约没办法扮演这些角色。克里斯蒂娜·菲舍尔——德富瓦（Christine Fischer-Defoy）在展览画册中，引用了格罗兹在受访时的一段话：“我在美国变得有些入境随俗。我不想要鹤立鸡群。”

格罗兹此言或许也有些夸大。因为他一直都在演戏——他在1946年写了一本自传，非常搞笑，但不大可信。不过他的演出愈来愈沉闷；他扮演的角色，属于过去的世界。第一次世界大战期间他在柏林经常和达达主义圈子往来，在他写给其他流亡海外分子的信中，仍然有许多精彩又怪异的达达主义式幽默，这些有着相同回忆的流亡人士可以懂得他的笑话。信里混杂着美式英语和柏林俚语，模仿不来，也无法翻译，字里行间闪烁着魏玛共和昔日的光辉。不过读着这些信，我不由自主地联想到，英国18世纪引领男性时尚风潮的“潇洒的布鲁美尔”（Beau Brummell）和友人遭到打击后，这些公子哥儿们的行径：他们被撵出伦敦摄政时期的沙龙之后，流连在老旧的法国海港城市间，却只是打肿脸充胖子，行为举止也变得疯疯癫癫的，时而在旅馆的空房间里，假想自己正在举办晚宴。

格罗兹很清楚自己永远不会是个美国艺术家，但他也知道再也没办法回到他所丢下的柏林。他和许多流亡海外的艺术家一样，在两个世界中左右为难。他在1936年写说：“这里的生活非常不一样，有时让人觉得非常忧郁、不舒服——不过这时一阵清凉的海风吹进角落——这让人又变回美国人了：你好吗——最近过得怎么样——好哟，好哟！（模仿美式口音）”[147]

格罗兹在美国不好过，并不只是因为他所扮演的角色是来自另一个时空，更是因为大家不了解这些角色。他在1957年的一幅著名拼贴中，试图重振他身为达达主义小丑的形象：艺术家的脸上画着小丑妆，身体拼贴个跳舞女郎，背景是曼哈顿。格罗兹，这位“来自纽约的小丑”，左

手还拿着一瓶波旁酒。

同年5月，美国艺术学院（American Academy of Arts）和国家艺术与文学机构（National Institute of Arts and Letters）颁给格罗兹图像艺术的金牌。格罗兹所发表的演说也收录在画册中。在这场让人感到痛心的演说中，格罗兹告诉观众这项肯定让他深受感动。他试着解释他的艺术哲学，他是在抽象的表现主义时代中捍卫具象艺术。他谈到讽刺的局限性，说他想成为一位自然艺术家。这是他来自心中的呐喊，急切地为自己的人生辩护。可是观众以为他只是在搞笑，演说数度被哄堂大笑打断。观众每一次大笑，格罗兹就在麦克风旁跳起舞，像个疯癫的印第安人。格罗兹在纽约的经纪人佩吉·苏利文（Pegeen Sullivan）尴尬地大叫。不过画家杰克·莱文（Jack Levine）却觉得这真是个奇观——从魏玛共和直送美国的达达式情境。

* * *

哦！迷人的世界，哦！游乐场，众人喜爱的奇人秀，

小心！格罗兹来了，欧洲最悲伤的人，

“悲伤奇观”。

脖子后方僵硬的帽子，不要驼背！

黑鬼的歌装在骷髅头里，

像一片风信子一样五彩缤纷，或是摇摇晃晃的乡下火车，驶过桥梁时发出各种声响。

拉格泰姆爵士舞者，

在围栏边，在群众间等着，献给罗伯特•李[I]。

——乔治•格罗兹作[148]

格罗兹很早就开始做美国梦。在波罗的海南岸波美拉尼亚（Pomerania）军事要冲的小镇里，当母亲在整理军官内务时，小格罗兹就读着水牛比尔（Buffalo Bill）和尼克·卡特（Nick Carter）的美国故事。他也和每个德国男孩一样（现在的男孩子也是如此），读卡尔·麦的西部拓荒小说，德裔美籍英雄老铁手，还有他忠实的印第安友人温内图。他也很喜欢詹姆斯·费尼莫尔·库珀（James Fenimore Cooper）的故事，这让他得到他后来的众多绰号之一“皮靴子”（Leatherstocking）。

全身上下穿着整齐制服的侏儒拇指将军汤姆和巴努和贝礼的马戏团一起来到镇上。还有一些到美国闯天下，之后回乡拜访的传奇人物，他

们的垫肩、亮漆皮鞋，还有轻松的态度，让小格罗兹印象深刻。美国是个传奇故事，充满了野性大冒险、光鲜亮丽的有钱人、牛仔、印第安人，还有旷野。麦的故居在德累斯顿郊区，现在成了博物馆，在那儿我们能一探世纪之交德国人的美国梦。“夏特汉屋”里满是各种大西部的典型物品：印第安人头饰、牛仔帽、马、亨利来复枪和草地上差劲的油画写生。麦写他的大西部故事时，他的脚还没有踏上过美国的土地。

1916年，格罗兹在为柏林杂志画的素描上签名时，决定和朋友，同时也是达达主义画家约翰·哈特菲尔德（John Heartfield，本名赫尔姆特·赫茨菲尔德［Helmut Herzfeld］）一样，把本名改成美式拼法，以抗议一次大战时反英美的宣传。不过，格罗兹改名也是他众多的戏码之一。作为一个真正的达达主义者，这场戏也是他的艺术。他和卡尔·麦一样（我大概不会称他是个达达主义者），喜欢扮成各种不同样子照相：舞弄左轮手枪的美国帮派分子，拳击手，或是像“刀锋麦克”（Mack the Knife）一样，正要用匕首刺向妻子。

他1916年的素描《献给我朋友秦嘎赫谷克的德州风景》（*Pictures of Texas for My Friend Chingachgook*），画的是一个眯着眼、抽着雪茄烟的骑士，和一位怡然自得的印第安人。还有一幅壮观的纽约素描《纽约的回忆》（*Memory of New York*），上头挤满了摩天大楼、高架火车和霓虹灯。当然，格罗兹的纽约回忆，就像詹姆斯·费尼莫尔·库珀假想的印第安朋友一样，都不存在；这些只是他层出不穷的幻想。他没扮成荷兰商人或普鲁士贵族时，他喜欢表现出自己是美国艺术家乔治·格罗兹的样子，有时候则是美国医生和杀人魔“威廉·金·汤马斯医生”（Dr. William King Thomas）。

他的一首诗是这么起头的：“我走出我的小木屋，马上开了一枪。”他在亨利·福特（Henry Ford）的画室墙上有幅画，上头写着：“献给艺术家乔治·格罗兹，仰慕他的亨利·福特。”（其实这是格罗兹本人所写的。）

这行为很幼稚。不过格罗兹不是唯一一个做这种梦的人。当年的柏林也可以嗅到美国的气息，例如在奥拉宁堡门咖啡馆（Cafe Oranienburger Tor），可以跳东方舞（shimmy）、听“黑鬼歌谣”，或是欣赏梅斯哈吉先生（Mr. Meshugge）和他的乐团所演奏的爵士乐。托马斯·曼称柏林是“普鲁士的美国大都会”。就算是不苟同美国资本主义的布莱希特，也对美国抱着幻想。（格罗兹非常欣赏布莱希特的美式西装。）就像布莱希特唱诵威士忌酒吧和阿拉巴马州的月亮，其实写的是

柏林而不是美国；格罗兹画的曼哈顿摩天大楼以及德州沙龙素描也是如此，这些和他在德国的作品是一致的。就像他之后的欧洲灾难寓言画，这些作品都是德国式的，从来就不是美国场景。“美国艺术家”格罗兹是德国人，就像滚石乐队是英国艺人，即便是他们在模仿美国人时，还是如此，甚至更凸显他们是英国人。

威兰·赫茨菲尔德不客气地说，格罗兹的美国式姿态和素描，“像是在讽刺他所渴望的梦想”。[149]这和欧洲摇滚明星夸张地唱跳着一首描写美国某处的歌一样（如田纳西州的孟菲斯城）。哪天应该要有人来把欧洲大众文化里的美国梦写成书，而且格罗兹值得辟专章描述。接着，在格罗兹死后不到十年之间，美国流行文化回敬了这种赞美，把战前的柏林变成情色的象征，唱着“人生是场卡巴莱，老朋友……”[II]。

爱情和荒谬，欲望和厌恶，在格罗兹的作品中总是形影不离。作家特奥多尔·多伊布勒（Theodor Däubler）的一篇文章奠定了格罗兹在柏林的地位，他写道，格罗兹“从不哀伤：他牛仔式的浪漫情怀，还有对摩天大楼的渴望，让他在柏林创造了一个非常真实的大西部”。[150]这或许就是他的素描让人信服，而他在美国所作的梦魇油画却没有同样效果的原因。他在1916年试着让他的美国梦看起来有真实感，不是像照片一样的真实，而是实际、有说服力，像是写生一般。

即便是他在柏林时期的寓言作品，也充满了精致观察而来的底蕴。《社会的支柱》（*Pillars of Society*，1926）是个好例子。卑劣的教士是魏玛共和的四根支柱之一：对身后着火的建筑物和暴动的士兵视而不见，继续传教。另外三根则是头上顶着夜壶的记者；脑袋里装着冒烟排泄物的政客；以及戴着单边眼镜的军官，他空空如也的头颅中，浮出了一个德国威廉皇帝时期的花瓶中骑兵军官的影子。这幅画的信息，和20世纪60年代鲍勃·迪伦的抗议歌曲一样明确。但这并非让这幅作品可称之为艺术的原因，细节才是：僵硬的白领子，唇上的胡须，大理石咖啡桌，以及有着决斗伤疤的面颊。

汉茨·札尔回忆起在战后，和格罗兹在慕尼黑的爱德华·蒙克（Edvard Munch）画展上的一次会晤。格罗兹戴着单边眼镜，大声批评蒙克把衣服画得草率。“一个杰出的画家，”他告诉札尔，“必须同时是个好裁缝。他得知道怎么做衬衫、手套、领带和拐杖。”[151]格罗兹不只是随便说说。无论是在工作上，还是个人仪容上，他总是一丝不苟。有一幅1917年的小幅素描，一位男子用斧头砍掉女性受害人的头颅之后，

正在洗去手上的血迹。这场景有一种奇特的整齐感：女子的蕾丝面鞋整齐地放在床下，凶手的怀表放在桌上，外套折得整整齐齐的，和拐杖放在一旁。这位凶手知道怎么把自己打理好。

格罗兹是个注重外表的人，出门前必定先涂脂抹粉，精心打扮。他喜欢独自坐在西方咖啡馆（Café des Westens），穿着深褐色的西装，身边一把镶了象牙骷髅头的拐杖。他一副不知人生甘苦的态度，不齿中产阶级，特别瞧不起德国中产阶级（Spiesser）的世界。沃尔夫冈·西莱森（Wolfgang Cillessen）在他的画册文章中评论道，格罗兹需要德国式的丑恶形成对比，来抵消他的风流潇洒。格罗兹说："要当德国人，就是要没品位、愚蠢、丑陋、臃肿且四肢僵硬。四十岁的时候就没办法爬上梯子，穿着邋遢。当德国人的意思，就是在这种极端龌龊的状况下，当个保守分子；意思是，当那个一百个人里面，唯一一个全身上下保持干净的人。"[152]

但实情是，格罗兹并没有这么超然。即便他所扮演的角色之一是个卫道人士，他也不是针对德国道德风气的败坏在说教。在格罗兹的一幅自画像里，他成了严峻的德国中学老师，伸出的手指带有警告意味。这幅画的标题是《一个警告者的自画像》（*Self-Portrait as a Warner*，1927）。身为卫道人士，是没办法完全超然的。真正的富家子弟，不会事先警告，只会流露自身风格。但是套用西莱西讨喜的说法，格罗兹对他所责骂的事物，有一种"感官式的着迷"，这正是他能成为讽刺大师的原因，格罗兹非常仰慕贺加斯，是贺加斯真正的传人。20世纪20年代的柏林或许粗俗、物欲、冷漠、满是"庸俗"的中产阶级，但同时也非常性感。对某些人来说，至少在某些时候，人生的确是个夜总会。就算是俗不可耐的中产阶级，也有一种下流的性感。格罗兹在他许多素描中，恰如其分地捕捉到这份性感。

让我们来看看他画的妓院：臃肿的好色之徒，粗鲁地对衣衫不整的妓女上下其手。这些素描和水彩画带着一种厌恶的感觉，或许甚至有警告意味，但也有感官式的着迷。他透过艺术家的眼光褪去大街上女子的衣服，透视简陋建筑的墙壁，本意是要凸显虚伪的中产阶级城市生活，徒有让人尊敬的外表，底下却是十分的不堪。但这也是一种偷窥，他X光式的目光透露出一些愉悦。无论是妓女和老鸨，普通咖啡馆里酒气熏人的男子，肥胖、安逸、绕圣诞树或钢琴而坐的中产阶级家庭成员，甚至是扭曲变形的教士和恶劣的银行家，他们之间的真相都一样：这都是格罗兹的世界。他对这世界有亲身体验，他是这世界的一部分。正如同

他在自传中承认的，他自己也是有些俗不可耐的中产阶级。

格罗兹是位政治艺术家，用艺术作为诘问的武器。不过他比较像是在挑衅，而不是宣传；一位卫道人士，而不是政治思想家。他加入了德国共产党，不过在20世纪20年代早期，就对进步和无产阶级革命失去信心，他在1922年走访苏联，更打击了他的信心。在他动身前往美国时，已对共产主义信心尽失。他曾说他加入一群人时，若人数愈多，他就愈变得个人主义，为自己着想。布莱希特也发现这点，所以从来没把格罗兹当作同道中人。和共产主义或是社会民主比起来，格罗兹更讨厌志得意满、脑满肠肥的德国高层。他的共产主义朋友、编辑、发行人，对这种态度也没什么异议。

格罗兹不仅对共产主义失去信心，也失去了艺术对政治效力的信念。他在自传中写道，自己“渐渐明白，艺术的宣传价值被高估了。因为这些‘亲爱的无产阶级大众’的反应，让带有政治理念的艺术家，误以为是自己作品让群众激动。”[153]他在1923年之后仍然创作了精彩的素描、水彩画和一些油画，但在我看来，没有一件能达到他的《观耶稣上十字架》（*Ecce Homo*）系列作品的野性美，或是1916年和1917年“厕所涂鸦”素描的恶毒。他后来认为，讽刺是一种次要的艺术形式，但这正是他表现过人之处，而不是他创作的那些精致绘画。他将恫吓中产阶级的艺术，提升至伟大的层次。

情况好时，他仍然非常出色，这些画仍然让人感到震惊。我在柏林国家美术馆（Nationalgalerie）驻足欣赏1921年的一些素描时，侧耳听到三位德国人的谈话，他们大约六十来岁，两位挺着啤酒肚的男子，和一位顶着绿羊毛毡帽的女士。他们看着画中臃肿肥胖、抽着雪茄、头上顶着夜壶的有钱人，女士说：“真让人不舒服！”她的朋友也这么认为。其中一位男士以洪亮的声音说，他不能理解“为什么要没来由地攻击庸俗中产阶级，好像每个正常、正经的人都是庸俗的中产阶级。”“对啊，”另一位男士也大声附和，“对啊。”接着突然冒出一句：“格罗兹是犹太人吗？”“不是喔！不是。”他朋友说：“不是，不是，不是犹太人，不是那样的。”格罗兹渐渐领悟到，在美国“讽刺画主要是在文化堕落的时期受到赞赏，一般来说，生死是非常根本的主题，禁不住讽刺和廉价的嘲笑。”[154]这似乎对讽刺艺术太过轻蔑，但格罗兹的第二个观察却十分正确。第三帝国不是可以拿来开玩笑的，必须要先有某种程度的政治和社会自由，讽刺才有可能存在、发挥效用。而且人要不介意受到惊吓。魏玛共和时期，中产阶级虚有可敬的外表，出版自由，荒淫，贪

婪，支支吾吾的政客，正是顽皮讽刺的最佳对象。正如激进的记者库尔特·图霍夫斯基（Kurt Tucholsky）所言，“这简直是在呼唤讽刺”。

但当这些中产阶级成了刽子手，讽刺家也束手无策，因为没有人可以受到惊吓了。希特勒统治之下的德国，其现实情况远较各种讽刺来得让人震惊。格罗兹尽力创造寓言油画，却失败了。这不是他的风格，真实情况远远超过人能承受的限度。在他离开德国的几年之前，他的柏林就已经开始崩解了。到了1930年，魏玛共和已经摇摇欲坠。格罗兹第二次抵达纽约后的一个星期，希特勒成了德国总理。那个曾经让格罗兹如此反感的共和已经不存在了。他在1946年充满乡愁地回首他事业最初的那几年：

没错，我爱德累斯顿。那是段浪漫的好时光。接着是柏林。我的老天爷，空气中充满了各种刺激。坐在约斯蒂咖啡馆（Café Josty）还真是享受。新旧分裂运动是明日黄花，如今荡然无存，只剩断壁残垣、脏乱、饥饿、寒冷。我们这些仍可以感受到“旧时光”的人，至少经历过威廉皇帝时代最后几年，可以做个比较。只是比较的结果，现在恐怕相形失色了。

——给赫伯特·菲德勒（Herbert Fiedler）的信，1946年2月

格罗兹从没真的想要回去，但他的妻子想回到德国生活。1959年，在国家艺术与文学机构发表感伤演说和印第安之舞后的一星期，他们回到柏林。格罗兹惊讶地发现，柏林已经变得这么像美国。他也发现这里的生活步调比较缓慢轻松：“你会觉得一百个柏林人里面，有一百零一个人已经退休了。”他寄了张明信片给艺术学生联盟的主席罗西娜·弗洛里奥（Rosina Florio），央求她找他回纽约。明信片寄到时她正在度假，等到她看到这张明信片时，格罗兹已经过世了。某日通宵狂饮之后，他被自己的呕吐物噎死了。

I 拉格泰姆（ragtime），是20世纪北美流行音乐，由黑人音乐家以散拍创作而成的乐曲。罗伯特·李（Robert E. Lee），美国南北战争中南方联盟的总司令。——译注

II 丽莎·明尼利（Liza Minnelli）《歌厅》（Cabaret）的一句歌词。——译注

二十四 返璞归真的大艺术家

胡搞瞎搞、冷嘲热讽、精力旺盛乃典型克鲁伯风格，《克鲁伯指南》（*The R. Crumb Handbook*）[155]收录了一则短篇漫画《克鲁伯本人的大冒险》（The Adventures of R. Crumb Himself）就是个好例子：某天英雄在市中心散步，途经国立重击学校（National School of Hard Knocks）[I]。他走进学校后，被一位妈妈级的长官踢了一脚后，又被一个警察揍了一顿，有一名教授狠狠踹了他一下，一位手持斧头的修女还没来得及砍下他的阴茎时，他砍断了她的头。然后，克鲁伯在暗巷里，向犯罪分子买了炸弹，把国立重击学校炸个开花，然后到另一所国立大胸脯学校（National School of Hard Knockers）注册。他左拥右抱，阴茎直挺挺的，流着口水："到头来我是个大男人沙猪……没有人是完美的……克鲁伯留——"

克鲁伯的漫画通常都非常有趣、有创意、充满暗黑奇想、挑衅，还带着几分温柔。难道这就是艺评家罗伯特·休斯（Robert Hughes）称他是"20世纪后半叶的勃鲁盖尔"的原因？[156]纽约保罗·莫里斯画廊（Paul Morris）的保罗·莫里斯认为，克鲁伯的作品跟一些艺术家"有关"，例如路易丝·布尔乔亚（Louise Bourgeois）的作品。从这些比较中，我们可以看到所谓精致艺术和大众艺术已经不像从前那样泾渭分明了。今天最好的连环漫画可以在博物馆和画廊墙上展出。就在我写这篇文章的同时，包括克鲁伯的九位美国漫画家的作品正在纽约的普拉特画廊（Pratt Gallery）展出。在此之前，已经有数个欧洲博物馆展出过克鲁伯的作品了。

休斯认为克鲁伯和勃鲁盖尔的相似之处，在于克鲁伯"用各种怪兽般的寓言形象，让人强烈地感受到情欲、受苦和疯狂的人性"。或许吧，但博斯、戈雅和毕加索，甚至喜剧演员马克斯兄弟（Marx

Brothers）也是如此。虽然说，精致艺术评论家能够欣赏漫画大师是件好事，但这样的比较并无法完全解释克鲁伯离经叛道的天才。

克鲁伯虽然很清楚各种艺术传统，却不认同休斯的评论。其实，他狡猾地嘲讽这些评论。或许是为了响应休斯，克鲁伯画了一张图，让自己穿上17世纪画家的袍子，看着典型的20世纪美国城市天际线，说：“我不是勃罗古尔（Broigul）[II]……我承认。”

《克鲁伯指南》的最后是一张作者的自画像，他看起来疯疯癫癫的，正要在张纸上下笔，手上拿着杯不知名的东西，标题是《克鲁伯的艺术世界》（R. Crumb's Universe of Art）。右边是一个叫作“精致艺术！”的列表，左边的列表则是“漫画家”和“插画家”。左边的清单里包括哈维·库兹曼（Harvey Kurtzman）、华莱士·伍德（Wallace Wood）、托马斯·纳斯特（Thomas Nast）、克鲁伯的哥哥查尔斯（Charles）、克鲁伯的妻子艾琳·卡明斯基·克鲁伯（Aline Kaminski Crumb）；精致艺术家有博斯、伦勃朗、鲁本斯、戈雅、达米耶（Daumier）、贺加斯、詹姆斯·吉尔雷（James Gillray）、凡·高、爱德华·霍普（Edward Hopper）、乔治·格罗兹。

克鲁伯非常欣赏这些人，他在许多场合都这么说过。不过他拟这些清单的方式十分有趣。我们没办法一眼看出克鲁伯把自己放在哪里？或许两边都有可能，又或许他本来就是随手把名字放进不同的清单里。不过假如是这样，为什么要费事拟清单呢？克鲁伯常提到几个对他有重大影响的人，如漫画家库兹曼、纳斯特，尤其是他哥哥查尔斯，还有贺加斯、吉尔雷。格罗兹也视贺加斯为模范，他曾告诉外交家和艺术收藏家哈里·凯斯勒，他想变成“德国的贺加斯”。凯斯勒写道，格罗兹讨厌抽象画，“觉得从古到今的绘画都非常没有意义”，为艺术而艺术不感兴趣，至少他在柏林的时候是这么认为的。他认为艺术应该要像贺加斯和宗教艺术一样，说教、有行动力、有政治意涵，但是这些功能“在19世纪消失不见了”。[157]我不知道克鲁伯听到这话会作何感想，不过他那些描绘20世纪美国兽性般贪婪和残酷的涂鸦式漫画，是我所知最接近格罗兹精神的作品。克鲁伯和格罗兹一样都是天生的讽刺家，铅笔就是他的武器，不过他比这位德国艺术家好笑、古怪多了。格罗兹自己就画情色作品，和克鲁伯一样都对女性坚挺的臀部情有独钟。他也和克鲁伯一样，经常在他的图像狂想中扮演主角。但格罗兹的作品不像克鲁伯一样兴致高昂，克鲁伯像是个怪胎，成功征服了一群亚马逊女战士，让她们心甘情愿地臣服其下。格罗兹沉溺于淫秽，色情享乐总伴随着某种程度

的厌恶感，两者相辅相成。相比之下，克鲁伯的性狂欢派对就显得天真无邪。

或许，无论是“精致艺术”或是“插画”，都没办法正确传达格罗兹和克鲁伯所在行的艺术形式。这也没什么不对，因为这些分类只对艺评家有意义，对艺术家并不重要。不过要是因为被仰慕者捧昏了头，或是被评论家批评，或只是出于无聊，艺术家开始太过努力地试着变成一个“精致艺术家”时，问题就来了。

亨利·卡蒂埃——布列松（Henri Cartier-Bresson）是法国的摄影天才，不过他在绘画上顶多只能算是技巧不错。然而他放弃前者而致力于后者。格罗兹恶毒的魏玛柏林素描让人难忘，但他那些漂亮的纽约水彩画却没有让人留下什么印象。虽然并不完全是出于他的选择，他来到美国成为一个平庸的精致艺术家。克鲁伯现在住在法国南部，所有的人，包括他自己，都说他过着愉快的家庭生活，远离让他愤怒、得到灵感的美国病态都市生活。

他仍然画些和他个人怪癖及焦虑有关的卡通，也画他喜欢的东西：健美的女孩、老派爵士蓝调乐手、妻子艾琳和家人朋友共进晚餐。他和罗伯特·休斯一样，蔑视今天市场上认为是精致艺术的东西。2005年4月，克鲁伯在纽约公立图书馆接受休斯的访问时，对安迪·沃霍尔的绢印画可以卖到一大笔钱感到十分不悦，因为他要花上好几个小时，甚至好几天，费尽心思细心调理一幅画。[158]他对于自己的名声仍卡在“60年代”，也不太高兴。他认为那个时期的作品“马马虎虎”，后悔当年没花功夫在打草稿上。

克鲁伯当年在大麻和迷幻药的影响下，潦草画出这些“马马虎虎”的漫画，刊登在便宜的地下报纸上，如《毁灭漫画》（*Zap Comix*）、《吞》（*Snatch*）、《大屁股漫画》（*Big Ass Comics*）、《东村他乡》（*The East Village Other*），但这些是他最杰出的作品。有些艺术家无论何时何地都可以从自己的脑袋里凭空创作。但大部分的漫画家和插画家都需要一个主题或是刺激，才有创作灵感。克鲁伯或许需要20世纪60年代美国社会的刺激，才能到达创作巅峰，就像格罗兹需要魏玛柏林粗鲁的有钱人一样。这没什么见不得人的。克鲁伯毫无疑问，是个伟大的艺术家。那他的伟大之处是什么呢？

＊＊＊

克鲁伯有两个兄弟和两个姐妹，父亲是个沉默寡言的海军陆战队中士，偶有暴力之举（打断了才五岁的小克鲁伯的锁骨），母亲是个虔诚的天主教徒，吸食安非他命。克鲁伯在费城、加州的欧申赛德（Oceanside）和特拉华州的米尔福德（Milford）军事基地长大。他说他父母“从没看完一本书”。精致艺术博物馆？从没听说过。克鲁伯和他的兄弟一样，浸淫在20世纪50年代的电视和漫画世界里：豪迪·杜迪儿童节目（Howdy Doody）、唐老鸭、罗伊·罗杰斯警长（Roy Rogers）以及小露露（Little Lulu）等等。20世纪60年代吸食迷幻药期间，克鲁伯说他的心灵“是大众传媒影像的垃圾桶。我整个童年看了太多这些乱七八糟的东西，我的人格和心灵都被它们占据了。天晓得这会不会影响到生理层面！”

数百万美国人也接触到同样的东西。大部分的人长大后过着平凡的日子，但克鲁伯兄弟的确变得十分奇怪。大哥查尔斯小小年纪开始画起连环漫画，也强迫弟弟加入他的行列。成年之后，查尔斯几乎足不出户，很少盥洗，变得非常忧郁，最后自杀了。最年轻的马克斯（Max）在旧金山的廉价临时旅店住了超过二十年，他用钉子自残，画些年轻裸女。照一般传统标准来看，罗伯特是唯一“有出息”的。他很早就展现了他的艺术天分，虽然他的中学美术老师从他和查尔斯满是大胸女、吸血鬼的自制漫画里看不出个什么端倪。1962年，克鲁伯前往俄亥俄州克利夫兰（Cleveland），替美国贺卡公司（American Greetings）画可爱的节庆卡片。这是个朝九晚五的正当工作，有严格的服装规定。他和当地一个女孩结婚，透过岳父、岳母的关系顺利得到房贷。1967年他觉得这一切都是个错误。于是他和当年许多受到杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac）的《在路上》（*On the Road*）启发的人一样，出发前往旧金山，此外，“我要搞很多女孩，而且我最后真的成功了”。

虽然克鲁伯服用迷幻药，满口旧金山海特阿希贝里（HaightAshbury）嬉皮区的词汇，他在表面上却和典型的60年代人相距甚远。当中产阶级白人青少年开始玩起摇滚乐时，他马上就失去了兴趣；他受不了酸摇滚（acid-rock）明星漫无目的的吉他独奏，而是喜欢经典蓝调和爵士乐，疯狂搜集七十八转唱片。他在穿着上也和同时代的人不一样：别人穿印度长衫、戴串珠项链；他穿贴身短外套、宽沿圆黑帽、休闲裤，像是50年代的爵士乐手。假如说克鲁伯的作品中除了色欲之外，还有另一个关键情愫，那就是怀旧。不过这也是60年代文化的主要特征。

许多六七十年代的摇滚乐，都沉浸在缅怀工业时代降临前的美国。在那个所有东西都大量生产的年代，人们生活富裕，反而深深渴望手工制品、工艺、简单美好的生活。“塑料”这个词，广泛指称现代世界所有让人痛恨的东西：郊区小拖车（mod coms）、电视人物等等。乡村摇滚乐手、民谣歌手、扎染编织家等，追求“踏实”生活的人，则模仿粗犷的早期文化或是无产阶级文化。例如，鲍勃·迪伦成为明星的第一步，便是扮成游民；滚石乐队的成员全都是英国郊区来的男孩，却假装是英王爱德华七世时代（1901—1910）的公子哥儿，或是美国南部诸州来的黑人；克鲁伯模仿的，是战前趣味报章杂志上的漫画风格。

不过克鲁伯和迪伦一样，将旧时代风格转化成非常独特的个人风格。两位艺术家都重新诠释了旧作，甚至重新赋予无产阶级艺术生命，创作出可以在卡内基音乐厅演奏，或是挂在精致艺术博物馆里展览的作品。这并不是因为他们自觉得了不起，胜过自己景仰的那些大众艺术家。克鲁伯确实没有使用精致艺术技法。相反的，他和迪伦一样，用大众俚语来表达情感和想法，这在过去，通常是用较为繁复的形式来表达，如诗词或是小说。在克鲁伯之前，性欲、自传，或是对政治的愤怒，都不是漫画家处理的范围。

或许《疯狂》（*Mad*）杂志创办人哈维·库兹曼是个例外，克鲁伯非常仰慕他。库兹曼用他的《双拳故事》（*Two-Fisted Tales*）打破了英雄战争图像的既有框架，这篇连环漫画讲朝鲜战争的恐怖；他为《花花公子》所画的《小安妮·芬妮》（*Little Annie Fanny*），则有许多隐晦的性暗示。但这些《花花公子》所合作的知名漫画家如威尔·埃尔德（Will Elder）等，作品都没有克鲁伯来得私密性或是大胆。

漫画对克鲁伯来说，就像是照片之于某些艺术摄影家，是一种他自己人生的自白日记，特别是他的情欲生活。就某些方面来说，他可以使用不同的媒介表现。摄影家可以用照片表达他的情感，却很难表达内心世界。就拿摄影家南·戈尔丁（Nan Goldin）为例，从她的作品中，我们知道她的朋友长什么样子，他们的爱情生活，有些人又是怎么死的；我们也可以知道她的感情生活、看到她的生活场景，但却无法看到她心里最深处的焦虑或幻想。

克鲁伯的焦虑和幻想和大部分的人一样，并不总是光彩的。他的性欲带有强烈的侵略性，甚至变态。许多男人应该也是如此。虽然他想要穿着紧身牛仔裤跳到亚马逊女战士背上，把她们当马骑，或许这想法比较特别，但和其他“有正常情感的人”的欲望比起来，大概也不算什么。

克鲁伯不是唯一一个向奴役他的性欲宣战的人，他同时歌颂性欲，也反抗那诱惑、折磨或取悦他的女性情欲。他也有种族偏见、厌恶人类、讨厌宠物，甚至也不喜欢自己。

在1972年出版的自传式漫画《百变克鲁伯》（*The Many Faces of R. Crumb*）中，克鲁伯自嘲地细数他经历过的蜕变：“长年受到病痛折磨的艺术家圣人克鲁伯”；“残酷、工于心计、冷血的法西斯怪胎克鲁伯”；“讨厌人类、离群索居的怪老头克鲁伯”；“媒体红人、自大狂、自我中心的浑蛋”；“色情狂和变态”等等。一直到最后一幅画，他才透露一丝忧郁的气氛：他坐在书桌前，左手握笔，面前摆了画到一半的连环漫画：“谜样不可捉摸的神秘人物。克鲁伯到底是谁？——这得看我当时的心情如何！”

喜欢克鲁伯漫画人物的人，都有可能都是像他一样的怪胎。约翰·伦纳德（John Leonard）说过：“所有成长过程中觉得自己是怪胎的人，对旧时流行乐都像日本葛藤一样紧黏着不放——我们人都自知天生如此，到死也没办法当个很‘酷’的人。”[159]但我觉得这个观点太狭隘了。从堂吉诃德以降，无论卓别林或伍迪·艾伦，所有的喜剧人物都有点“失败者”的意味。我们喜欢他们的一个原因，是知道有人比我们过得更惨而觉得安慰；不过，也是因为人人心中都有一个“失败者”，但只有少数人有勇气或者天赋，将自己最不吸引人的地方化成艺术，这是克鲁伯高明之处。

若说克鲁伯有性别歧视、种族歧视，就是没掌握他要说的重点。他暴露自己和周遭社会的暴力冲动，并非要提倡或是歌颂暴力。一个人可以行礼如仪，但仍然有各种想法和感受，禁不起公开检视；让这些本能得到自制，就是有文化教养。克鲁伯直接呈现自己的许多面向，并非所有的面向都是好的，这概念也适用我们其他人。“我只不过是个朋克，”他在60年代，谈到自己的作品时说，“我们内化了文化中不堪入目的部分，对这些避而不谈，但我把这些放到纸上。”这里同样让人想到格罗兹。从克鲁伯的色情素描中我们可以清楚地看到，格罗兹和他用粗俗方式嘲讽的“猪哥”富豪，一样的淫秽。但他在20世纪20年代最好的作品，也呈现了当我们最低层次的动物本能政治化之后的后果：文明崩解。我记得让·热内曾说他对纳粹德国没有兴趣，因为虐待行为已经被制度化了，不再具有颠覆性。

把自己的人生经历化作艺术创作的危险在于这将会导致风格主义。过去让人眼睛为之一亮的坦率，成了不断重复的招牌内容，变得愈来愈

肤浅，愈来愈不自然。这并未发生在克鲁伯身上。他被定型成公众人物之后，马上就搬到他在当地相对没什么知名度的南法。他的新作，包括嘲讽自己被各大博物馆展出的漫画，仍然非常私密坦白，却少了点尖锐性。克鲁伯自己发现，“大多数的漫画家充满灵感或创造力的时间大概是十年”。

和一些浪漫派诗人一样，自我剖析会让年轻愤怒的艺术家很快燃烧殆尽。以克鲁伯为例，他会“冷静”下来，并不只是因为和妻子艾琳重新找到中产阶级的舒适生活，而是他大概太过努力要摆脱他的庞克形象，希望能够得到某种尊严。他成熟时期的作品，包括用漫画介绍卡夫卡的故事集《克鲁伯的卡夫卡》（*R. Crumb's Kafka*）[160]，在2004年重新发行。我们可以看到由克鲁伯来诠释神经质怪胎卡夫卡，真是天作之合。身为天主教军事家庭的坏孩子，克鲁伯似乎和犹太人异常亲密，他的两任妻子都是犹太人。艾琳也是一位够分量的漫画家，常被描绘成低俗版的芭芭拉·史翠珊（Barbra Streisand）。

不过他和卡夫卡之间的相似性，并没有创造出成功的作品。或许是因为克鲁伯非常尊重卡夫卡，又或许把卡夫卡的故事画成漫画，本身就不是个好主意。这本书很像我们那个年代的古典文学绘本，只是精致一点。包括我自己的父母在内，许多家长因为担心绘本对孩子文学素养的影响，所以不鼓励我们阅读。克鲁伯的漫画和卡夫卡的文学风格不搭调，这本书对双方都是帮倒忙。

我也怀疑凸显克鲁伯作品最好的方式，并非把《毁灭漫画》（*Zap Comix*）杂志撕下几页钉在美术馆墙上。把他的艺术从漫画书里单独拿出来放到美术馆，不但没让他的艺术显得更有价值，反而让他失色。克鲁伯自己也发现了。他告诉休斯，他的漫画是以“印刷为前提创作……印出来的东西就是完成的作品”，因此当他自己忘记这点时，他的作品也变得非常无趣。他用钢笔画的女子和家庭生活肖像画的确有趣、技巧不错，但却没有较为粗犷、疯狂的漫画来得精彩。

当然我们对这类的批评应该要有所保留，否则我们就会像菲利浦·拉金（Philip Larkin）一样，当迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）和查理·帕克（Charlie Parker）开始进行咆哮爵士和酷派爵士实验时，抱怨美国黑人爵士乐手失去了原始的感染力。我不是说艺术类型之间必须要泾渭分明，或摄影师、爵士乐手、漫画家没办法创造出杰出的艺术作品。我也不是要做无谓的排名比较，杰出的漫画或是相片远比平庸的油画优越，就像保罗·麦卡特尼（Paul McCartney）的流行音乐比他的《利物浦清唱

剧》（*Liverpool Oratorio*）出色多了。要创造出好的跨界作品，艺术家的特殊才能必须要和不同艺术类型的衔接处相符合。大卫斯和帕克不是装模作样的传统爵士乐手，他们做的是他们本来就在行的事。

克鲁伯勇于尝试不同事物，这点值得称道。他后期的作品如肖像画、为卡夫卡故事做插画，或是画他的家庭生活，不能只当作是他上了年纪而心生倦怠的涂鸦来看。他始终致力在形式、内容上，拓展漫画艺术的领域。不过，他并非是个杰出的传统技法画家，近期作品的内涵也不若从前让人惊艳。就像克鲁伯所钟爱的蓝调音乐一样，从这些蓝调唱片中，我们发现，有时艺术家在既定类型的框架里，反而能从中得到力量，创作出最好的作品。

I 美国拳击手史蒂夫·基恩（Steve Keirn）所创立的拳击学校。——译注

II 克鲁伯指的是勃鲁盖尔。

二十五 东京执迷

1970年，三岛由纪夫自杀，场面一团混乱。他先用一把短剑刺进腹部，接着由他私人军队里的一位潇洒年轻人持武士刀将他斩首。这位年轻人试了三次都没能成功，最后由另一位他的追随者完成了任务。看待这场血腥事件的一种方式，是把它当作一场表演。三岛早就策划让媒体到东京市谷军事基地，记录下他自杀前对大众重建君权的呼吁。三岛问了在日本放送协会（NHK）工作的一位好友，询问电视台会不会对现场转播他切腹自杀有兴趣，这位友人以为这只是三岛众多黑色玩笑之一。事实证明并非如此。

三岛一直对死亡有种艺术式的执迷。1966年他执导了短片《忧国》（『憂国』），饰演在20世纪30年代切腹自杀（seppuku，只有外国人才称这是hara-kiri）的年轻军官，背景音乐是瓦格纳的《爱之死》。

自杀前一年，三岛依据缅甸传说写了一个剧本。年轻的缅甸国王兴建了一座漂亮的庙宇，却在完工之前得了麻风病，庙宇完成之际，他也撒手人寰。三岛认为这个故事“象征艺术家的一生，将自己完全注入作品之后，接着也哲人其萎了”。[161]

自杀前两个月，三岛担任当红摄影师筱山纪信的模特儿，作品标题为《男人之死》（『男の死』）的系列照片中：三岛装扮成圣塞巴斯蒂安（Saint Sebastian）被绑在树上；三岛被箭刺穿赤裸裸的上身；三岛倒在泥泞中；三岛头被斧头削去；三岛被一辆水泥车碾过。

这位小说家残忍的死亡方式，看似离经叛道，却是整体文化的一部分。这是累积了日本艺术家、舞蹈家、演员、导演、诗人和音乐家，在挑战身体艺术表现的极限二十年之后所到达的高峰：街头表演、参与式即兴剧场、公众行动绘画、虐待与被虐戏剧等等。日本五六十年代的前

卫艺术和当今中国艺术很像，经常聚焦在人体上，有时甚至非常极端。三岛的自杀将这种表演艺术推向极致，这在之后是不可能再继续发展的。在历经了艺术沉潜、丑闻、实验的年代之后，三岛之死几乎代表了一个艺术时代的终结。

1975年，我第一次来到日本，当时前卫艺术的主要人物还在台面上：寺山修司，在拍电影和上演舞台剧；土方巽，担任“暗黑舞踏”的导演；横尾忠则，进行艺术创作；矶崎新，则到了他建筑师生涯的巅峰。昔日的坏孩子现在已变成重要人物，出入有随员，扬名海外，过去恶名已经烟消云散，大概只有大岛渚例外。大岛渚的激进巨作《感官世界》（『愛のコリーダ』，1976），是女佣和门房之间偏执的情色外遇电影，女佣最后勒死了她的情人，割下他的生殖器。这部片被日本审查单位大肆修改，最后沸沸扬扬地闹上了法庭。

三岛是个传奇人物，他和绝大多数前卫艺术家有各种合作关系。大家谈到他时，仍惊叹不已。有一点十分奇怪：三岛成了极右派的代表人物，想要复兴武士道精神和日本天皇崇拜的激进民族主义者。就这点而言，三岛和其他艺术家很不一样。其他艺术家对振兴武士道精神毫无兴趣，有些人甚至成为极左派，这个趋势在70年代早期演变为“反帝国主义”的暴力行动。[162]

三岛和其他叛逆艺术家虽然政治理念完全不同，关心的目标却一致。三岛形容这个目标是已经“耽溺于富足”，堕入“精神空虚”的“平淡无奇国度”。[163]战后的日本中产阶级因循苟且的奴性心态，一味崇拜有“三神器”之称的电视机、洗衣机和电冰箱；一心模仿美国文化；疯狂追求商业活动；以及学术和艺术界阶级的僵化，日本人的自由精神已不复存在，政治倾向也变得无关紧要了。

还有另外一个因素造成大众不满的情绪。起初有上百万的民众和学生在50年代抗议《日美安全保障条约》，这些协议让日本成为美军进入亚洲的重要基地，先是韩国，接着是越南。这些协定对日本精英有好处，因为美国的战争带来许多商机；但许多民众对此恨之入骨。1969年5月，发生了一件不寻常的事件，三岛在东京大学和激进学生辩论。三岛穿着黑色针织衬衫和绑得紧紧的棉腰带，看上去坚毅、有个人风格。他告诉在场的两千名学生，假如学生愿意支持天皇，他会“很高兴”和他们合作。[164]

学生的反应不佳，自卫队军人也不买账。三岛在切腹前对这些军人喊话，谈到武士道精神以及为民族和天皇牺牲的必要。至少学生还听了这位名作家的演讲，而这些军人只是放声笑骂。

＊＊＊

假如说1970年在纽约MoMA的日本前卫艺术展，某种程度上是为前卫艺术画上了句点，那么1955年算是日本前卫艺术的起点。[165]日本的两个保守政党，自由党和日本民主党在1955年合并，共同主导了20世纪后半叶的日本政治。日本在美国支持下，在亚洲成了对抗共产主义的堡垒——套用一位日本战后首相的话，是“不沉的航空母舰”。新政党承诺稳定、安全以及更好的经济发展，让中产阶级不再进行政治抗争；社会运动退居幕后，让位给感官享乐。[166]到50年代中期为止，日本的现代艺术主题，多集中在战争灾难以及之后的美军占领上。多数艺术家是坚定的左派，有些加入共产党，意识形态在他们的作品中清晰可见。MoMA的展览中有许多好例子。所谓“报道式绘画派”的灵感来自40年代制作军事宣传的背景，以及战前欧洲超现实主义的影响。亲身经历过战争的艺术家所创作出的强烈意识形态作品，典型如山下菊二的油画中淹没在鲜血中的尸体，以及池田龙雄较为社会主义的画作里，那些紧抓着铲子的无产阶级壮汉。

日本人发动战争，引发民众恐惧，但一般公认，日本人天生就没有面对这些恐惧的能力。MoMA展出的一些作品则打破了这种讽刺。举例来说，让我们看看滨田知明描写战争疏离感的美丽蚀刻版画：在被夷为平地的中国村庄里，散落着被刺穿的头颅和身体，一具女性尸体阴道里插了根木桩。这比较不像是报道，而是一种超现实主义的抗争艺术。

许多20世纪50年代的日本艺术家和知识分子，为了反抗战后美国无远弗届的影响，从欧洲撷取灵感，特别是法国。萨特、加缪和梅洛·庞蒂（Merleau-Ponty）的作品在日本广为流传，法式贝雷帽和长发，成了有思想的人的必备装束。法国行动画家乔治·马蒂厄（Georges Mathieu）1957年造访日本，穿着和服示范他的艺术。包豪斯（Bauhaus）也提供了灵感，但重点是要引起公众的参与（engagé）。而参与式艺术的主要支持者，却是出乎意料的保守派报社《读卖新闻》，因为就在几年前，《读卖新闻》一度是最热衷于战争宣传的媒体。为了洗刷这个恶名，报社努力提倡前卫艺术展和活动，并发表激进声明，承诺带来“艺术革命”：透过艺术将日本社会“民主化”。不过大部

分的艺术作品模仿的斧凿痕很深。年轻艺术家在战时都还是孩子，他们的创作不够激进、不够新颖，也不够有原创性。

从20世纪50年代中期开始，新一批对政治形态感到厌烦的艺术家浮上台面，他们不喜欢盲从西化，也不喜欢高格调的日本传统；日本传统文化已僵化为美术馆展览品，也被战时民族至上的要求给污染了。新艺术是直觉的、肢体接触的、户外的、非理性的日本新达达主义（Neo-Dada）或是反艺术（Anti-Art）。深具影响力的诗人和评论家泷口修造在1954年写道："或许我们尚未能够完全吸收西方艺术的流派和原则，不过，日本现代艺术必须要能存于我们的血肉之中。"[167]

让我们以在1955年诞生的《挑战泥土》（『泥に挑む』）表演为例，这是大阪"具体派"（Gutai group）的白发一雄的作品。具体派艺术在东京首展时，白发只穿着一件四脚短裤，跳进泥巴里疯狂地敲打，自己最后也受了伤。现场的混乱如今只存一张照片为证，现在也在MoMA展出。[168]当然重点并非作品本身，创作者本来就没打算要让它传世，而是要开创一种新的艺术表现形式，"包括东方和西方在内，一场世界性的革命"。[169]

筱原有司男是日本新达达主义的另一个代表人物。他在公开表演时，真的像个拳击手或击剑手一样攻击画布，有时把成球的颜料到处抛掷。和筱原的"拳击意识"相比，同时期的美国行动艺术家显得温和多了（通常画技也比较好）。但重点并非在最后的成品，表演本身才是关键。日本艺术家像是要打击累积数百年的中国、日本和西方艺术传统，用日本人的血肉之躯冲撞，重新来过。

这些实验的特色，是艺术家的跨界合作。筱原和他的画布进行打斗的建筑物，是由新陈代谢主义（Metabolism）的矶崎新所设计，这是一种日本独特的前卫建筑风格。[170]在大师丹下健三的率领下，一群年轻的新陈代谢主义建筑师提出了激进的想法，抵制纪念碑式的目标建筑，重新改造现代城市。和新达达主义者的表演有些类似，他们认为建筑物和城市空间没有其终极形式，而是像生物一般不断蜕变。

音乐也扮演了重要的角色。武满彻也是新达达主义者。音乐结构和新陈代谢建筑蓝图以及行动艺术一样，会随着表演时的机缘和突发状况改变。约翰·凯奇（John Cage）本身受到亚洲神秘主义的影响（特别是《易经》），在日本颇受敬重。凯奇1962年拜访日本，在日本停留了相

当长的时间，其影响之巨，日本人称之为“凯奇震撼”（Keji shokku）。

还有舞蹈。矶崎新在一篇谈论当年的论文中回忆起1962年在他家的一场派对。舞蹈家土方巽和行动艺术家白发一雄一起赤身爬上屋顶，即兴狂舞，警察前来制止。身为派对主人，警方要求矶崎新证明他的客人进行的是“艺术”，不是“色情”。[171]土方的“暗黑舞踏”表现了情欲和死亡，在意境上类似萨德侯爵和德国以未成年少女人偶知名于世的艺术家汉斯·贝尔默（Hans Bellmer），也接近他所出生的东北乡间的神道教仪式。土方的首次演出改编自三岛的同性之爱小说《禁色》（『禁色』，1951），之后，他成了日本前卫艺术代表人物。

街头即兴表演，之后被称为“参与式剧场”，并非日本所独创。这是世界即兴潮流的一部分，主旨是强调艺术不能用买卖而得。不过每个地区因为文化不同，对此潮流有不同的诠释。日本有久远的嘉年华传统，包括各种庆典和舞蹈，绝大多数和神道教的丰收或生育仪式有关，有时狂野，有时性感，有时和死亡有关，通常具有荒谬性。土方非常接近这个传统。他一丝不挂，只用绳子绑住阴茎，缓慢地舞出腐败和重生。在这之前，日本在20世纪20年代的艺术和政治运动，以“情欲、荒谬、无理”（ero, guro, nansensu）为口号，也是这个传统的延伸。诗人白石嘉寿子灵感来自爵士乐的诗，在参与式剧场中经常被引用，也是这个传统的一部分。名古屋的表演团体“零度空间”所演出的“仪式”也是如此。他们赤条条地游街，用针刺自己。这些都是设计来让人们从中产阶级的安逸生活中惊醒的。

日本历史上，嘉年华会常被用作政治抗争的形式。这是当其他抗争方式被禁止时，用身体抗议的表现。有时则是为了庆祝性解放。19世纪60年代，就在明治维新终结旧政治秩序、日本追求西方现代化前夕，就有这样一个例子。在故都京都附近的关西地区，出现了一种称为“谁也管不着”的世纪末狂热——“我们要把衣服给脱了，谁也管不着”，“我们要做爱，谁也管不着”。平民百姓走上街头，男扮女装、女扮男装，或干脆什么都不穿，疯狂地跳起舞来。这种狂热迅速传播到日本其他地区，最后演变成暴动。

类似的状况发生在20世纪20年代的“情欲、荒谬、无理”运动，60年代早期则仅限于日本艺术圈内。这些大部分都是源于对政治的失望。1960年为抗议《日美安全保障条约》续约，成千上万的民众齐聚东京街头，蛇舞、唱歌与镇暴警察扭打成一团，最后却以失败收场。在1945

年，一度以战犯身份被逮捕的首相岸信介[172]，在国会强行通过此协议。

策展人亚历山德拉·孟璐（Alexandra Munroe）在为1995年旧金山现代美术馆的日本前卫艺术展所写的文章中，描述在协议续约的当晚，新达达主义成员的反应。他们聚在其中一位成员吉村益信的工作室里：

大家脱光了衣服，有些头上绑了带子狂舞。吉村用绳子在丁字裤上绑了一个用碎纸做的巨大阴茎，在肚子上画了红色钻石状的图案、流出的肠子——像是他刚刚切腹自杀一样——身体其他部位则画上白色箭头。[173]

＊＊＊

吉村的雕塑与其他新达达主义艺术家的作品，现在正在MoMA展出。不过这些诞生自五六十年代艺术运动的油画和雕塑，或许是这段迷人的时光里最不有趣的部分。冈本太郎于30年代在巴黎就读，结识了许多超现实主义者，是日本艺术圈的重量级人物。其影响主要是来自他的写作，在我看来，他的画作和雕塑虽然特别，却非上乘之作。展览中其他的油画，白发一雄、靉嘔（Ay-O）、石井茂雄、福岛秀子、北代省三等人的作品，看似四平八稳，却很少让人惊艳。赤濑川原平用千元钞票包起来的各种物品，是日本艺术史上有趣的一章。这些物品让有关当局以莫名的伪钞罪名起诉赤濑，官司长达数年之久。另一件有历史意义的作品，是工藤哲巳的装置艺术：许多阴茎从墙上软弱无力地垂下来，用“不举”来象征1960年政治抗争的失败。

不过现代日本文化最有趣的地方，从来就不是衍生自西方“精致艺术”传统的画作，或是这个传统的现代版。五六十年代的艺术革命刻意强调暂时性，因此我们本来就不用期待这会有永恒的价值或是纪念性。想当然耳，美术馆展览无法真的重现当年振奋人心的表演和参与式剧场。我们只能从屏幕中跳动的画面、几幅蓝图、照片中一窥当年。MoMA的展览画册设计得很不吸引人，也对理解没帮助。谁会想要读这样艰涩的长篇大论：“在特定社会历史脉络的艺术对话网络里，我们很容易发现有一组概念，其提供了各种艺术活动关键性联结。不过……”

幸好在MoMA，同时有一个日本独立制片电影节，让我们可以得到更多信息。放映的影片包括土方的舞蹈表演，寺山的优秀短片，以及由

美国评论家唐纳德·里奇所执导的短片《库柏勒》（*Cybele*）。“零度空间”成员在影片中遭到一位虐待狂女子鞭打。[174]从历史观点来看，其中最有趣的影片是大岛的《新宿小偷日记》（『新宿泥棒日記』，1968），影片记录了性解放、街头剧场、政治革命。演员包括横尾忠则，他的海报艺术在60年代和土方的暗黑舞踏、武满的音乐、矶崎的建筑物，有同样重要的地位。

对我来说，那个年代日本最让人着迷的地方，是重新发现了从前被忽略的日本文化。这部分的日本文化和嘉年华式的参与式剧场路线相近。这是从前日本传统的底层文化，包括神道教的情色面，乡间生活的母系崇拜，日本城市的底层生活，以及在过去孕育出歌舞伎的性与暴力的大众表现。一言以蔽之，这是精致艺术、高尚文化、传统或现代主义的反面。这是在颂扬“原始本能”，也就是日本人所谓的“泥臭”（dorokusai），土里土气的意思。

一些高度精致的艺术家，如冈本太郎或建筑师丹下健三，开始从史前的绳文时代（公元前5000——前300）找寻灵感。此时文化尚未被佛教、儒家、邪恶的贵族阶级所驯化；他们认为冲绳岛和东北乡间，仍然保留了现代日本之前的原始能量。冈本在1961年写了一本关于冲绳岛的书《被遗忘的日本：冲绳文化论》（『忘れられた日本沖縄文化論』）。美国雕塑家野口勇在日本停留期间鼓励这样的发展。他试图说服日本人说，和那些模仿的现代国际艺术潮流、没有生气的作品比起来，古老的工艺艺术更有趣，意境上更为前卫。并非所有的人都认同这个观点。有些日本艺术家和评论家认为野口不过是个空降的外国人，陶醉于一种新形态的日本狂热，从绳文时代撷取灵感捏捏雕塑，做做纸灯笼，说这是“怀念低俗事物”（nostalgie de la boue）还比较让人信服。像是今村昌平等导演，把电影场景设定在东北乡间、冲绳，东京或大阪的贫民窟，镜头下的人物则是农夫、小混混和廉价妓女。前卫剧场团体，如寺山的天井栈敷、唐十郎的状况剧场（Situation Theater），结合了脱衣秀粗犷的活力，以及灵感源自安托南·阿尔托（Antonin Artaud）及梅洛·庞蒂的乡村故事。他们把帐篷设在河岸或是神道教庙宇旁，视自己为早期歌舞伎精神传承的后裔，当年剧场恶名昭彰，和边缘人及妓女属于同一族类。

森山大道、东松照明等摄影师，在美军附近的花街柳巷、东京新宿的脱衣舞俱乐部和酒吧，搜寻“泥臭”的影像。荒木经惟所拍摄的东京地下情色生活，现在已世界知名，许多都是在1970年之后拍摄的，也是同

一个潮流之下的产物。平面艺术家也起而反抗高尚的现代主义，粟津洁是一个代表人物。他和土方一样来自东北，形容自己是无家可归的边缘人的设计师。他认为设计师的任务，是“将乡村延伸到城市，让民间故事登上台面，重新唤醒过去，召回过时的事物，挑战城市最新的‘退步’潮流”。

这些在意境上（形式上则不一定）都可以追溯至江户时代（1603—1868）的商人传统。当时木刻版画艺术家、演员、花魁和妓女的世界密不可分，题材粗俗，但艺术上非常精彩动人。60年代的前卫艺术家之间互相合作，正如当年。武满最出色的音乐作品，有一些就是为如大岛这样的导演所执导的电影所写的。诗人白石嘉寿子和导演筱田正浩结为连理，寺山为筱田写剧本，横尾忠则设计海报。摄影家细江英公和三岛、土方联手创作几本杰出的摄影集，把土方拍成从他家乡水稻田间冒出的乡间魔鬼。

其中一些作品，像是细江的摄影照片、横尾的海报都可以在MoMA的展出看到，但我认为这些展览是远远不足的。二三十年代的日本现代艺术展让我们清楚地看到，日本人在平面艺术、摄影、建筑、戏剧、电影和舞蹈上成就非凡。这次的展出也有同样的效果。或许是因为可被称为精致大众文化的悠久传统，日本艺术家在大胆使用大众艺术及娱乐，甚至拥抱商业艺术时，表现最为出色，让大部分的画作相形失色。

横尾的海报艺术颂扬地下剧场、帮派电影、声名狼藉的舞者，广受欢迎，但他似乎对这样的成功感到厌烦。1981年在MoMA看到毕加索的展览之后，他决定转换跑道，致力于油画精致艺术；自此之后，他的气势损失大半。三岛非常欣赏横尾的平面艺术，他说横尾揭露了日本人不愿面对的黑暗内心世界，而这个世界孕育出一个充满活力的文化，或许也导致了三岛的死亡。

二十六 日式悲剧

1689年，伟大的诗人松尾芭蕉在日本东北游历时，对松岛惊为天人，他感动得无以复加，几近词穷，最后写下俳句遣怀，这也成了他日后最有名的俳句：

松岛啊！
啊！松岛，啊！松岛啊！

松岛从17世纪开始就以日本“三大名胜”著称。名谓松岛，但它其实是群岛，由二百五十座长满美丽松树的小岛所组成的，像是优雅地落在太平洋海湾上一群小石头花园。2011年3月11日，日本东北受到海啸重创，这些岛屿当时成了天然屏障，让这个风景如画的地区安然无恙。南北沿岸距离此处仅仅数公里之遥，所有的乡镇、居民都被冲到海里，至今仍有二千八百人失踪。

我决定到松岛走走，因为我尚未真正到此一游。其实我在1975年曾经造访松岛，当时我也是在港口搭上了满是日本观光客的游船。我们悠闲地驶进海湾，可爱的导游在一旁告诉我们每个岛屿特殊的形状、名字、历史。只是无论我们再怎么把脖子往导游说的方向伸过去，还是什么都看不到，因为我们被一片浓雾笼罩。但是导游完全无视于浓雾，滔滔不绝地解说这些岛屿的美，我们也努力地想从一片白茫茫中看出个究竟。

那次经验让我很困惑。我当时对日本所知有限，不知道导游使劲在雾中比划是怎么回事：为什么要假装看到实际上看不到的东西呢？导游知道自己在干吗？这是否就是旅游书上所说的，典型日式人格：私人情

感（本音）和公众形象（建前）[I]分开，个人感受和官方说法不同调？还是因为他们的系统太僵化了，一旦开始就无法改变方向？又或游客只是出于礼貌装装样子，对敬业的导游表示尊重？

我想不通。不过自从那次之后，我又遇到几次日本人在公众场合为了保护“公众秩序”或“顾及面子”，对他们明知错误的现实点头称是——在日本，国王总是穿着新衣。

＊＊＊

“3·11”地震、海啸、核灾所重新唤起的一件事，是抗争文化。在20世纪60年代的反越战和反污染抗争之后，日本的抗争运动近乎死寂。约翰·道尔（John Dower）在他的论文集《遗忘与回忆的方式》（*Ways of Forgetting, Ways of Remembering*）中，形容20世纪60年代的抗争是“在和平民主的论述上，加上激进的反帝国主义”。[175]日本近年来少有这样的事情发生。

但自从福岛第一核电厂核子反应炉炉心熔毁之后，现在每个星期五都有成千上万的示威民众聚集在日本首相野田佳彦的东京官邸前，要求关闭全国的核电厂。在东京市中心的代代木公园甚至有多达二十万民众持续抗争，这是“全球千万人反核联署”运动的一部分。目前已经有八百万人联署。这至少带来一些表面成效：首先是政府宣布在2040年以前，分阶段停用核能；虽然政府立场自此之后又有所动摇，目前政府宣称，至少会考虑这项方案。[176]

抗争现场的气氛和美国占领华尔街运动有些相似：激动、和平、像在欢庆佳节，许多60年代的社运分子也到场为现场增添了些怀旧的气氛。领导人物之一，是当时七十七岁的诺贝尔文学奖得主大江健三郎。

大江慷慨激昂地指出，“3·11”事件政府重蹈覆辙，不过他所指的并非20世纪60年代抗议石化工业和矿业公司大举释放毒物污染土地，而是指1945年的夏天，当时日本人成了原子弹的首批受害者。大江透过长崎和广岛的“棱镜”，检视日本现代史和核灾：“建造核子反应炉是在重复过去不尊重人类生命的错误，这是对广岛受害者的记忆最沉痛的一种背叛。”[177]

其他日本人则听到了不同的战争回忆。举例来说，九十四岁高龄的作家伊藤桂一见到消防队员、军人和核电厂员工，不顾生命危险阻止损

毁的核子反应炉污染外泄，他深受感动，也联想到战争期间日本军人所展现的责任感与自我牺牲。同样的场景，却无法引起太多中国人的共鸣，他们也曾经目睹日本军队视死如归的精神；但在日本，这种观点仍然能引起相当程度的回响。露西·伯明翰（Lucy Birmingham）和戴维·麦克尼尔（David McNeill）合著的《风雨不摧》（*Strong in the Rain*），虽小却非常实用，他们指出，日本电视播报员有时会拿福岛英雄和神风特攻队飞行员相比拟。[178]

我无法想象，大江在想到神风特攻队飞行员时，会红了眼眶。但大江对广岛核灾的关心，以及伊藤对战时日本人牺牲的感慨，颇符合约翰·道尔所点出的一项日本人特征，他把这翻译成“受害者意识”，意思是倾向于关注日本人所承受的苦难，特别是当加害人是外国人时；而日本人加诸他人的苦难，则理所当然地忘记。

正如同道尔所言，绝大多数的日本人的确把战争跟广岛原爆联想在一起，却没想到南京大屠杀、菲律宾巴丹死亡行军或马尼拉惨案。不过大江与其他反核示威者的温情，并不能简化成“受害者意识”，因为民族的自怜自艾并非这场抗争的核心。他们要说的是，广岛和福岛都是人为灾害。他们愤怒的是政府长期以来，特别是在核能议题上，欺骗人民，向人民灌输官方说法，事后却被揭露是一派胡言。

当然，为了宣传目的扭曲事实并非只有日本人才会做。美国军方媒体审查在占领日本期间，一方面教导从前被蒙蔽的大众媒体自由的好处，另一方面却刻意不让日本大众知道原子弹攻击所带来的骇人结果。他们压低伤亡统计数字，没收日本摄影师在长崎和广岛受原子弹攻击后所拍摄的底片。约翰·赫西（John Hersey）为《纽约客》（*The New Yorker*）所写的知名报道《广岛》（*Hiroshima*），在美国引起相当大的震撼，但却被禁止在日本刊载。正如同道尔所言：“对当地人来说，他们不仅是受到前所未有的灾难折磨……也不被允许公开面对这创伤经验，这是二度受伤。”

不过道尔也点出日本受到战争摧残的另一个结果：日本对科学有一种近乎宗教式的信心，认为科学可以让日本重新站起来，甚至在战争结束前夕，仍认为科学可以让他们反败为胜。这包括错信日本有自己的原子弹。广岛生还者所写下的著名档案之一，是医生蜂谷道彦的《广岛日记》（『ヒロシマ日記』）。此书一直到占领结束，才得以在20世纪50年代出版。蜂谷医生描述了原爆之后数日，在医院所见到的场景：身体严重扭曲变形的病患，因莫名的疾病死去；谣传日本用同样的炸弹攻击

了加州，病房里欢声雷动。

然而让拥护核能的势力噤声的，却是美国1954年在比基尼环礁所进行的氢弹试爆。这次在太平洋的试爆唯一的受害者，恰好是把船只驶离航道的日本渔民。这实在讽刺到让人毛骨悚然。这次事件也启发了首部《哥斯拉》（『ゴジラ』，1954）电影。这部电影不仅反映出日本人普遍对核子末日的恐惧，也是反核运动的起点。正如同道尔所观察到的，反对核子武器的日本原水协会（Japan Council Against Atomic and Hydrogen Bombs），其支持者在日本不仅包括左派人士，在早期也包括保守政党。

不过也是在50年代，一些日本保守的政治人物开始推动核能。大江特别点名右翼民族主义者，后来成为首相的中曾根康弘，以及保守派的报纸大亨正力松太郎。正力直至今日仍被认为是战后“日本职棒之父”与“核能之父”，但他不是个讨人喜欢的角色：他在战后被列为“一级战犯”，也被指控在20年代担任警察期间，在东京大规模屠杀韩国人；他在战后大力支持美国，甚至可能和美国中情局有合作关系，他负责将美国核能科技进口至日本。通用电子公司在260年代建造了第一批反应炉。在2011年的地震前，日本有大约三成的电力由核能供应。

这和法国比起来不算多，法国有七成电力是使用核能发电。但在大江和其他日本左翼人士心目中，反对日本核能政策并不只是生态问题。看看中曾根与正力过去的政治作为与对美关系，正如道尔所言，促使抗议者行动的，是“在和平民主的论述上，加上激进的反帝国主义”。我引用大江的话：“我们今天所居住的日本，其结构在（50年代中期）就已经定型了。正是这个结构（2011年3月在福岛）导致了重大悲剧。”[179]

大江所言甚是。但日本之所以建造核能电厂，有些甚至盖在断层带附近，并不能全怪罪少数几个在战时做了不可见人勾当的右翼阴谋分子。虽然早期发生许多抗争，但大部分日本人最后还是支持核能。部分原因或许是对科学的普遍信心，另一部分则是在这个缺乏天然资源的列岛国家，核能似乎是最好的选择。

不过大江把矛头指向日本的社会结构是正确的。政府官僚、国家、地方政治人物与大企业之间关系密切，让东京电力公司（简称东电，TEPCO）得以在日本大部分地区形成独占的局面，包括这次受到海啸重创的东北。这也连带让东电独占了真相的话语权，他们宣称“核能很好，反应炉很安全，没什么好担心的”——即便在70年代、80年代，还

有2007年的地震之后，发生了数次管线泄漏辐射蒸气、违反安全规范事件或火灾，大众对于核能的安全性仍不加质疑。

东电并非用强硬手段独占市场，而是透过软性的方式，如大举赞助学校或兴建运动场等设施，以取得地方群众的默许。东电也资助顶尖大学设立研究职位，在国内媒体上投入大笔广告预算，邀请记者及学者（大概也付了可观的费用）担任顾问。但贿赂并非是收买日本当局及各单位唯一的方法，也并非最重要的方式。

最大的主流报社尽管政治立场有所不同，却如实反映了一种共识。这个共识是由政府及企业利益所建构的，主流媒体本身也和这个结构脱不了关系。NHK也是如此。尽管NHK经常和BBC相提并论，却没有BBC坚定的自主性。

日本有所谓的“记者俱乐部制度”：国内主要大报的专门记者可以得到特定政治人物或是政府单位的独家新闻，双方共同的默契是绝对不会有揭发丑闻、未经授权的报道等有损这些有力消息来源的事情。这种媒体口径一致的现象，在比较自由的民主国家并非没有（想想“9·11”事件之后的美国），但在日本却成为一种制度。主流媒体并不会争相抢新闻，反倒经常是媒体忠实传达了官方说法。传统是其中一个因素。在日本历史上，知识分子，包括学者、官员、作家和教师，通常是服务当权者，而非加以批判。这在韩国等国家也是如此。

当然并非所有日本媒体都属于主流，日本并不乏能独立思考、勇于反对、揭露真相的人，这些人并不会消失在政治劳改营中，却会被以其他方式边缘化。伯明翰和麦克尼尔在他们的书中举了几个例子。NHK在福岛核灾期间，每天都有详尽的报道，却从来没出现检讨核能的言论。一位专家在接受商业频道富士电视台访问时，不小心说漏了嘴，提到福岛第一核电厂反应炉有熔毁的危险，富士电视台之后再也没邀请过这位专家。

这位专家是藤田佑幸，他的罪过，是触犯了当局稳定民心的共识。早在2011年核灾之前，批评核能共识的学者不是被贬职，就是被边缘化，其意见也再不会被采纳。2002年到2006年间，数名包含东电员工的人士在报告中指出，福岛核电厂有严重的安全疑虑。用伯明翰和麦克尼尔的话说，这些揭露真相的人“因为害怕被开除，刻意绕过东电和日本核能规范的主要单位原子能安全保安院（NISA）。这些信息因此没被重视”。根据福岛县前县长的说法，提供这些信息的人被当作是“国家敌

人”。

当然，其他国家并非没有这种情况。只不过日本社会井井有条，普遍认为每个人都应该知道自己的社会地位，服从可以带来相当大的舒适和福利，此时揭穿官方真相更是困难。

* * *

道尔强调日本战时宣传十分成功，这是非常正确的。不论是受欢迎的漫画家和服设计师、优秀的导演或受人尊敬的大学教授，每个人都被动员起来支持战争。弗兰克·卡普拉在好莱坞筹备自己的宣传影片前，看了日本在20世纪30年代对中国作战期间拍摄的影片，他说："我们没办法超越这种东西……我们大概要十年才会出一部这样的电影。"日本官方对战争的说辞和纳粹德国不同，没有侵略性的种族歧视，也没有洋溢着法西斯主义者对暴力的热爱。日本作战的目的，是将亚洲自西方帝国主义及资本主义中解放；日本代表了一种立基于正义平等之上的新亚洲现代性。甚至不少日本左翼知识分子也买这个账。

即便是在当年，也有不同的声音。其中许多异议人士是共产主义者，战争期间多在监狱中度过；一些已有相当知名度的作家，勉强得以"内心移民"。不过大体来说，作家、记者、学者和艺术家都甘心俯首。有时这是被邪恶的"思想警察"强迫的结果，这些警察总是伺机打击国内任何批评的声音。不过日本在战时的压迫不若德国来得严重和暴力，也没有必要。对大多数日本人来说，他们不像德国人可以流亡海外，多数人在国外举目无亲，语言也是个问题。对大多数因国家目标而团结起来的人来说，光是想到被孤立或是边缘化，就已经够让人不安了。媒体俱乐部、顾问委员会、政府资助的艺术和学术机构、相互勾结的官僚、军人与生意人之间形成了紧密复杂的社会网络，政治人物很容易被收买，即便许多人私底下对这场战争心存怀疑，但仍参与其中。

战时《每日新闻》编辑部备受尊敬的成员森正藏就是一个典型的例子。《每日新闻》至今仍是前三大主流报社。（另外两个是倾向自由派的《朝日新闻》以及较为保守的《读卖新闻》）。森并非异议人士，他只是对日本战事节节败退感到绝望。战争期间，他顺从官方说法：日本是在解放亚洲，战事虽受挫，实则胜利等等。值得一提的是，他在战后随即开始书写的日记中，突然展现了独立思考的能力。[180]

森抱怨美国在占领期间的媒体审查是双重标准："我们新闻人在战

争期间日子不好过，受到军事主义者和官僚的各种限制。现在，在美国军队的占领之下，大概又是另一段苦日子了。”不过问题并不光来自麦克阿瑟将军的“人民信息部”（完全名不副实）。森描述了在1945年秋天的一次会议中，《每日新闻》资深编辑聚在一起讨论“记者俱乐部制度”：主流媒体应该要联合垄断、互相协商该报道什么新闻吗？还是报纸应该要在新闻和意见能自由表达的市场机制下竞争？森赞成后者，但他是少数。旧制度沿用。

这也就是为什么在2011年春天，日本发生了继1923年关东大地震最严重的自然灾害时（或者按照大江的说法，是继长崎和广岛之后最严重的人为灾害），日本主流媒体决定要团结一致，发布由政府官员及东电高层的官方说法，声称福岛第一核电厂没有炉心熔毁的危险。不仅如此，3月12日，福岛第一核电厂发生第一次氢气爆炸，各大媒体记者像军纪良好的队伍一样，同步撤出灾区。官方说法是，这些新闻媒体公司不愿意让员工冒险。麦克尼尔当时也在现场，他指出有些日本人认为原因并非如此单纯。

神户学院荣誉教授内田树在《朝日新闻》上发表了他对媒体撤出的看法。他认为没有媒体试图对灾区进行调查，是因为主要报社不愿意竞争、不愿意当害群之马。他声称这让一些读者联想到第二次世界大战期间，媒体对当时日本灾难性的军事行动口径一致地扯谎。

距离福岛第一核电厂二十四公里外的南相马市，市长樱井胜延是福岛英雄之一。他向日本记者抱怨道：“外国媒体和自由撰稿人争相报道，你们呢？”他觉得自己的城市像是被抛弃了，信息、民生物资和医疗用品都被截断。绝望之下，他转而用从前不可能的方法求助。3月24日，樱井以家用摄影机拍了一段短片、配上英文字幕放到YouTube上求助，他说：“我们从政府还有东电那里没办法得到足够信息。”他恳请记者和救援进到城里，居民正面临断粮的困境。

影片在网络上“疯传”，樱井成了国际名人。来自世界各地的援助涌入南相马市，日本自由撰稿人和外国记者也来了。

伯明翰和麦克尼尔提到了一家网络广播公司“视频新闻网”（Video News Network）的创办人神保哲生，又名特迪（Teddy），他是日本自由撰稿记者。他在地震灾区拍摄的视频在YouTube上，有将近一百万人点阅。与此同时，NHK仍在全国电视台上释出稳定人心的信息，东京大学的核专家关村直人也出面背书，声称“不太可能”发生重大核灾。不

久，其中一个反应炉就爆炸，造成严重辐射外泄。

关村教授也是日本政府的能源顾问。直到事态严重，NHK等媒体才买了一些神保哲生的影片。伯明翰和麦克尼尔引述神保的话：

对自由撰稿记者来说，要打败这些大公司并非难事，因为你很快就会知道他们的界线在那里……身为一个记者，我必须要深入灾区，查明情况究竟是如何。真正的记者就是这样。

这个例子证明，在日本，互联网是反对人士重要的发声渠道。另一个批判性观点的来源，则是较为传统的各式周刊，有些严肃、有些耸动、有些娱乐性较强。日本的周刊在二战之后自成一格，提供主流媒体之外的选择，有些甚至是大报社所发行的。它们的言论绝不模棱两可。《周刊新潮》称东电高层是“战犯”。[181]不过这些杂志也很快就触及政府默许的底线。朝日新闻发行的周刊《AERA》2011年3月19日那期的封面是一位戴着面具的核电厂员工，标题是“辐射要到东京了”。伯明翰和麦克尼尔指出，尽管这番话并没有错，但普遍还是认为《AERA》太过火了。周刊登了道歉启事，一名专栏作家被解职。

日本的官方说法并非天衣无缝。“3·11”灾难一项意外的结果，是人民开始怀疑官方说法。愈来愈多人不相信他们所听到的消息，对官方赞助的专家存疑。有些人觉得这非常不妥。著名的政治杂志《文艺春秋》在3月份出版了地震周年纪念特辑。他们请一百位知名作家评论“3·11”。小说家村上龙感叹这场灾害让人失去对政府和能源产业的信任，他说日本民众的信心需要很多年才能重建。六十岁的村上名声向来很“酷”，甚至有点坏男孩的意味。

生于1930年的野坂昭如是日本战后最优秀的小说家，也是二战轰炸下的生还者。[182]他对信任问题看法非常不同。面对官方热衷于各种励志标语如“日本全力以赴！”“团结！”，他建议年轻人多独立思考：“不要被好听的话牵着鼻子走。对所有的事存疑，然后继续过日子。”[183]

最后，我的第二趟松岛之旅，真的看到松岛真面目了。万里无云。我听着导游解说美丽的景致，只是周围的观光客似乎没有在听导游说话。我心想，好啦！日本人终于变了。定神一看，才发现原来他们是中国游客。

本音（honne）意为“真心话”，建前（tatemae）指“场面话”。

二十七 虚拟暴力

浅草向来风光。但1929年，对浅草来说不算是太好过的一年。这个位于东京东区、倚着隅田川的地区，是川端康成在20世纪20年代晚期所写的《浅草红团》（『浅草紅團』，1929—1930）的场景。从17世纪晚期开始，位于浅草之北、街道宛如迷宫的吉原，就是官方特许的风化区，这里的居民从红牌花魁到廉价妓女都有，城民及武士都是她们的主顾，只是光顾的武士有时会戴上华丽的帽子掩人耳目。[184]一直要到40年代，浅草才成了享乐的天堂。浅草公园里有美丽的池塘和庭园，还有供奉慈悲的圣观音的浅草寺。到了19世纪晚期，公园则聚集了各种娱乐活动：一个歌舞伎剧团、弄杂耍的、几幢艺伎院、马戏、摄影棚、舞者、漫画说书人、会表演的猴子、酒吧、餐厅和弓箭摊（据说摊位上的年轻女子提供多样化的服务）。

据说20世纪10年代是浅草最狂野的岁月。日俄战争刚结束，俄国女孩就着吉卜赛音乐跳舞演戏，称之为“歌剧”，为大多数剧院所在的第六区增添了异国风情，卖点是女人露大腿。看年轻女子练习击剑，也是为了满足同样的目的。有些歌剧院则是来真的，豪华的帝国剧场从伦敦找来了意大利人罗西（G. V. Rossi）演出歌剧，但罗西却找不到足够的歌者。他所制作的《魔笛》，歌手得一人分饰帕米娜和夜后；当两个角色同时都在台上时，还得用替身上场[185]。

日本最早的电影院，以及东京第一个“摩天大楼”凌云阁（又称“浅草十二阶”），都在浅草。很快地，配上优秀辩士（旁白）的默片，变得比餐厅秀和戏院还受欢迎，卓别林、道格拉斯·范朋克、克拉拉·鲍（Clara Bow）成了浅草的明星。

不分大小，娱乐地区通常都有种稍纵即逝的特质，就像浅草有一种及时行乐的氛围，这或许也是它魅力所在。不过20世纪的浅草的确是在

边缘求生存，整个区域被彻底摧毁两次：一次是1923年的关东大地震，地震发生时大家正在做午饭，这里大部分是木造建筑，整个区域很快成为一片火海；另一次则是1945年春天，美国B-29轰炸机炸毁了大部分的东京，整个浅草化为废墟，数夜之间有六七万人死亡。

1923年地震过后，这个有名的公园成了烧焦的废墟，“浅草十二阶”看起来像是腐败的树桩，歌剧宫殿只剩一堆瓦砾，只有浅草寺安然无恙。寺内有一尊名歌舞伎的雕像，有些人认为是雕像的英姿挡下了来势汹汹的火舌。（只不过浅草寺没能躲过美军的轰炸，得事后重建。）不过正如同浅草的欢欣是短暂的，它的低潮也是短暂的。人们重建了电影院、歌剧厅和公园；扒手、妓女、圣观音信徒、公子哥儿以及小混混，很快又让公园热闹起来。1929年，富利赌场（Casino Folies）在水族馆二楼开幕，隔壁是逃过1923年地震浩劫的昆虫博物馆，也被称为“虫虫屋”。

富利赌场之名取自巴黎的女神游乐厅（Folis Bergére）。尽管谣传（显然没有事实根据）里面时而有戴着金色假发表演的跳舞女郎，在周五晚上会衣衫尽褪，但这里并没有特别放纵。这里倒是诞生了几位优秀的演员与谐星，也有人成为电影明星。其中最有名的是榎本健一，他演出黑泽明1945年的电影《踩虎尾的男人》（『虎の尾を踏む男達』）。我们在富利赌场可以找到两次战争之间浅草所有特立独行、低俗和新鲜的事物。富利赌场象征了日本年轻人西化的爵士世代，这是“现代男孩”（mobos）和“现代女孩”（mogas）的时代，当时的文化信条是“情欲、荒谬、无理”。这种精神启迪了川端康成早期的作品，他的书也让富利赌场成名。他在浅草待了三年，在街上闲晃，和舞者、小混混聊天，不过他大多只是走走看看。他将这些见闻写成了他杰出的现代小说《浅草红团》，1930年首次出版。[186]

这部小说的重点并非在人物刻画，而是在表达一种观看、描述氛围的新方式：在零碎的场景之间快速切换，像是剪辑影片，或是用报道、广告标语、流行歌词、幻想、历史逸事和都市传奇所做成的一幅拼贴。讲话的是一个友善的男人，在街坊巷弄恣意游走，寻找新发现，诉说在这里、在那里发生的故事，谁又在哪里做了什么；小说充满了“情欲、荒谬、无理”的气氛。这种散漫的说故事方式，很大一部分影响来自欧洲表现主义，或德国电影《卡里加里博士的小屋》（*The Cabinet of Dr. Caligari*）的“卡里加里主义”。不过，如同唐纳德·里奇在他精彩的前言中引述了爱德华·赛登施蒂克（Edward Seidensticker）的观察，这种方式

和江户时期的故事也很有关系。川端坦承痛恨自己早年在现代小说上的实验，他很快就发展出了一种非常不同、较为古典的风格。不过他对日本的咆哮20年代仍然贡献良多。除了小说之外，他也为衣笠贞之助的表现主义杰作《疯狂的一页》（『狂った一頁』，1926）写剧本。《浅草红团》最不寻常的事迹，是在主流媒体《朝日新闻》上的连载。正如同里奇所言，这好似乔伊斯的《尤利西斯》在伦敦《泰晤士报》上连载一样。这印证了当年日本媒体的文化水平（今天几乎难以想象）之高，也显示日本民众愿意在大众报纸上阅读前卫文学作品；而前卫表现主义和浅草下层阶级生活的结合，应该也有助于让大众接受。

上流和底层文化的结合自然是现代主义的一部分。川端和20世纪20年代许多艺术家一样，对侦探小说和卡里加里主义很有兴趣，这通常伴随着对暴力犯罪的着迷。《浅草红团》使用了大量俚语，影射当时的大众文化，想必非常难以翻译。就算译者阿莉莎·弗里德曼（Alisa Freedman）表现出色，原著的风貌永远无法完全重现。

旁白/闲晃的男子介绍了许多下层社会的角色给读者。银猫梅公剥流浪猫的毛皮出售；他的女友弓子唇上涂了砷，在船上亲吻年长的前男友，将之杀害；穿着打褶金色衣服的春子；还有橘子皮阿姬，她是“不良少女的偶像，实至名归”，十六岁时就已经“解决了”一百五十个男子……这些人都漂泊至红团。另外一些人算是“荒谬”类型，而不是“情欲”：浅草游乐场上有个男子的肚子有嘴巴，都用肚子吸烟；打扮得像男人的女性街友；因为喜欢现代水泥建筑而打扫公共厕所的孩子。他写道，这位旁白只对“低下的女子”有兴趣，最卑微的妓女是“豪快家”（gokaiya），她们的主顾是拾荒人和乞丐。橘子皮阿姬就是其中一员。

依据现代主义风格，我们分不清楚这些是否为真实人物，或完全只是旁白的妄想。其实，是旁白自己率先指出这些故事的虚构成分。重点是精心设计的骗局。弓子从故事中消失很长一段时间，直到小说最后才又以卖发油的身份出现；而“卖油”在日文中是扯谎、编故事的意思。弓子和旁白讨论起故事应该要怎么继续下去。作家说他的故事是条船，就像是弓子谋杀前男友的那条船。她并没有精心策划这桩谋杀，而是先讨他开心，且战且走。日本传统的说故事方式和现代主义都有这个特质。

川端的小说人物中，没有任何一位有像德布林《柏林，亚历山大广场》的弗兰茨·毕勃科普夫，或乔伊斯的布卢姆（Bloom）等现代主义式“反英雄”那样的深度。和这些人物相比，弓子跟其他角色显得单薄。

川端和许多日本游荡文学家一样，是以传达情境气氛取胜。下面是第四节的开头：

舞台上的舞女在跳她的西班牙舞时（这故事千真万确，不是我乱编的），上臂虽然贴上了一小段胶布，我还是可以清楚地看到她最近注射毒品的痕迹。凌晨两点在浅草寺院里，十六七只野狗狂吠着追着一只猫。浅草就是这样的地方，你处处都可以嗅到犯罪的气息。

下面这段，则是作家正在思忖要不要把其中一个角色写进他的故事里：

另一位我想加入的人物，一位非常悲惨的外国人，是那年从美国来的水上马戏团团长。他们在吾妻座烧焦的残骸上摆上了三十米高的梯子，团长的表演节目就是从上面跳进一个小池塘里。曾有位胖女人从十五米高的地方，像海鸥一样跳下来，她看起来也真的像只海鸥。非常美丽。

轻描淡写，匆匆带过，有点性感，扑朔迷离：情欲、荒谬、无理。之后军国主义压抑了所有轻浮享乐的事物，到了20世纪30年代末期，这种意境已经烟消云散。之后炸弹将浅草夷为平地，不过摧毁的只是物质而已。浅草再一次展现了惊人的活力。年轻时的唐纳德·里奇跟着美国占领军來日本，1947年在浅草遇上川端。一个不通英文，一个不通日文；他们一起爬上了旧时的地下道塔楼，检视残破的浅草。里奇之后写道：

这里曾经是浅草。雄伟的圣观音庙周围，现在只剩焦黑、空荡荡的广场。我读到过，这儿以前有女子歌剧院，女孩在里头唱歌跳舞；身上刺青的赌徒聚在这儿下注；受过训练的狗，用后腿走路；日本最胖的女士在这儿坐镇。

这里被烧成灰烬两年后的今天，原本空荡荡的广场被一排排的帐篷和临时加盖的小屋所占据，几幢建筑物的骨架也渐渐成形。梳着发髻的女孩坐在新盖好的茶楼前，不过我却遍寻不着那位世界最胖的女士。或

许她消失在火海了。

川端当时并没有多说什么。里奇也不知道这位穿着冬季和服的年长男子到底在想什么。里奇说出“弓子”这个名字，川端笑了，将手指向隅田川。

今天的浅草，和东京其他地方没什么两样：拥挤、商业化、亮着霓虹灯的水泥丛林，浅草寺的周围则充满了怀旧的纪念品店，卖些给观光客的小玩意儿。老旧的第六区仍有几间电影院和低俗诡异的脱衣秀，但真正的舞台其实早就搬到东京的西郊，如新宿、涉谷等地。只是，21世纪大部分的文化活动不再是发生在街头，而是在个人电脑的虚拟世界里。纽约的日本协会（Japan Society）目前正举行的日本流行艺术展《小男孩》（*Little Boy*），主题正是这个虚拟世界的新舞台。[187]

* * *

《小男孩》的策展人是当前日本最有影响力的视觉艺术家村上隆。他画天真无邪和邪恶的卡通，是个非常成功的设计师（包括设计了LV手提包），做有点色情的玩偶，是艺术家、理论家、创业家，他的工作室里有许多学徒，像是日本传统工作坊以及安迪·沃霍尔的工厂的综合体。沃霍尔把毫无新意、大量制造的商业图像，变成在美术馆展出的艺术品；村上的理念是反其道而行，他运用广告、日本漫画、动画、电玩游戏创造艺术品，再把艺术品放回由市场机制主导的大众文化中。

村上原本学习的是日本画（Nihonga，日本现代写实风），也是日本15—18世纪艺术主流古典狩野派的专家。他相信日本艺术不若欧洲艺术一般，有高尚及粗鄙之分。他认为西方世界建立了一个层级架构，在高尚艺术和“次文化”之间设下界限，日本则从来没有这种现象。复制西方高尚艺术不只让日本人难堪，更缺乏创作力。村上和他的追随者为了要摆脱这种现象，致力于在虚拟的“新普罗”垃圾世界中，重新发掘真正的日本传统。

这些理论大部分是透过各种宣言的方式阐述，因此不免会有一定程度的夸大。传统日本艺术也有层级之分，高尚和下层文化之间泾渭分明。正因如此，教养良好的贵族观赏能剧表演，而在喧闹、眼花缭乱的歌舞伎舞台上，却演出这些贵族的死亡。狩野派精致的卷轴画和屏风画多是中国文学风格，买主是上流武士。这些武士认为花魁和商人的木刻版画是最为粗鄙的。[188]有些有钱商人发展出对“高尚”艺术的品位，不

过这些会被认为是趋炎附势，就像喜爱下层生活的武士会被认为是荒淫无道（因此他们在吉原得遮遮掩掩的）。

不过就算是狩野派的宫廷画家，也不会在装饰艺术和精致艺术之间多做区别。整体而言，日本重视对过去风格或大师风格的掌握，胜于个人创新。日本艺术中确实也有杰出的个人主义者或是离经叛道者，但却没有欧洲浪漫主义理想中，用全新的方式表达艺术家个人独特性的概念。因此当日本初次接触到印象画派时，并没有办法完全理解这种理念，一些人在一知半解之下试图模仿，结果并不理想，也让许多日本画家至今都对这种概念避之唯恐不及。村上为LV设计的手提包以及他的亚克力颜料画，都属于这个艺术传统。

村上自己和他同僚的创作，有几项显而易见的风格。一是许多图像都有婴儿般的特质：大眼睛的小女孩，毛茸茸的可爱动物，通常是在糖果盒或儿童连环漫画中才会看到的眨眼微笑吉祥物（在日本，成年人也非常喜欢这些东西）。“卡哇依”常被拿来形容年轻女孩和她们的喜好。Hello Kitty娃娃很卡哇依，小猫咪也是，上面有史奴比的毛茸茸套头毛衣也是。“卡哇依”代表的是天真无邪、甜美，完全没有愤世嫉俗或恶意。

《小男孩》展览中，有国方真秀未孩子气般的女孩，青岛千穗用电脑生成的印花，大岛优木的塑料玩偶是以青春期前的女孩为主角，奈良美智画了大眼睛的小孩。这些作品的特殊之处，是这些看似“卡哇依”的图像，其实一点都不天真无邪，有时甚至充满恶意。仔细检视，你会发现一丝性暴力的紧张感。青岛的大眼睛女孩赤裸裸地躺在杏树枝干上，从各方面来看都很卡哇依——除了她是被绑在树上这点之外。青岛的另一幅作品中，卡通般的小女孩在世界末日般的流星雨中沉入地球。大岛的塑料玩偶乍看之下，像是九岁小学生书包上的小吊饰，但仔细一看，会发现这些都有恋童癖的意味：半裸的孩子摆出各种诱惑的姿势。村上用红色亚克力颜料画出一个冒烟的死神头部，眼窝里有许多花圈，这是原子云的风格化版本。

暴力在其他作品中更为明显。大岛的《岩浆之神爆发/恐怖的海啸》（*Magma Spirit Explodes. Tsunami Is Dreadful*）中，一位卡哇依的女孩像怪兽一样喷火，画面比较像是传统佛教的地狱景象。小松崎茂则对太平洋战争有特殊偏执，他用怪异的方式结合了连环漫画的夸大手法以及超级写实主义（hyperrealism）。他的作品中有种夸张的战时宣传艺术里的英雄气概，这想当然是故意的。

许多日本的新普罗影像都带有灾难、末世毁灭的气氛，日本动漫和电玩也流行摧毁世界的战争和哥斯拉一类的怪兽。村上解释，这反映了日本仍无法接受过去战争的经历。美国在占领期间刻意掩饰广岛和长崎相关的骇人消息，在日本留下了无法发泄的怒气，十分压抑的情绪。日本也没有真正面对自己国家犯下的暴行。村上认为美国成功地将日本变成了和平主义国家，国内充满了不负责任的消费者，并鼓励他们不断赚钱，然后把战争与和平相关事务，拱手让给美国人处理。

在展览画册中，村上写道：

美国培育了战后日本，给予日本新生命，美国人告诉我们，人生的真谛就是人生是没有意义的。他们告诉我们人活着不要想太多。我们的社会和层级架构被瓦解了。他们强迫我们接受一个不会产生“成年人”的制度。

在村上看来，这种长不大的状态连带产生了一种无能为力的感受，而美国所拟的和平宪法更加深了这种观感。此宪法夺去了日本宣战的权利。村上写道：

无论战争的输赢，最重要的是，在过去六十年里，日本成了美国式资本主义的实验场，被保护在温室里，滋养壮大，大到了要爆炸的地步。这场实验的结果非常奇怪，非常完美。无论在广岛投下代号为“小男孩”的原子弹背后真正的动机是什么，我们日本人都彻底成了被哄的小孩……我们常常无理取闹，沉溺在我们自己的可爱中。

以上，是村上对被捆缚的小女孩、爆炸的银河系、原子云、太平洋战争、头大身小，以及愤怒的前青春期小孩等等影像的解释——这些是受挫的彼得潘内心的狂想：一边幻想自己的民族是无所不能的，在性事上所向无敌；一边窝在郊区公寓的拥挤角落里，在个人电脑上敲着键盘。这就是所谓“御宅族”文化，字面上的意思是“你家”，被用来形容数百万沉浸在内心幻想世界的宅男，脑袋里装满了连环漫画，还有电脑游戏。村上认为这些日本人对于真实世界没有任何责任感，躲到了只要按按鼠标，就可以让世界灰飞烟灭的虚拟世界里。这些都与战争、原子弹、麦克阿瑟将军将日本去势，还与美国资本主义有关。

村上和其他抱持同样观点的理论家，把这种孩子气的“大吵大闹”和“无所不能”的幻想，和奥姆真理教实际的暴力行为联结在一起。奥姆真理教表面像佛教，实则不然。1995年，其信徒在等待世界末日降临的同时，毫无预警地用沙林毒气谋杀了东京地铁乘客。他们同样用末日幻想，炸毁战后温室里的无意义状态。不同的是，这些盲目的男男女女中，有许多人是受过良好教育的科学家，他们的领袖是半失明的精神导师麻原彰晃，他们真心相信对世界宣战就能找到乌托邦。

奥姆真理教偏执地相信这个世界是由犹太秘密帮派所统治。它和御宅族新普罗文化的共通之处，是一种非常深层的自怨自艾。村上最狂热的崇拜者之一，文化评论家椹木野衣非常兴奋地写信告诉村上：“现在是我们为自己的艺术感到骄傲的时候了。这是一种次文化，那些在西方艺术世界中的人嘲笑它，把它看作怪物。”但出席纽约这场展览开幕夜的群众却不这么想，媒体也做了大篇幅的报道。但椹木无视观众反应，仍坚持道：“艺术是由那些和我们日常生活完全相反的怪物所创作的。”村上补充道：“我们都是变形的怪物。在西方‘人类’的眼中，我们都被歧视，被认为‘低人一等’。”

我认为这些都是过度夸大。但没人会否认原子弹轰炸是恐怖的灾难，而日本在战后的繁荣的确掩埋了战时的创伤。日本在国防上过度依赖美国，再加上实质上的一党政治，产生了一种不完整的政治意识——此观点就算无法证实，至少也是有可能的，我也曾为此立场辩论。我们也无法忽略被西方文明主宰超过两百年的那种羞辱感。不过若认为现代日本文化完全可以用战后创伤来解释，这也未免太过牵强了。

许多摇旗呐喊的现代艺术运动，都认为自己发现了新大陆。然而将荒谬错置的暴力，和性变态相结合，并非史无前例。其实，日本新普罗艺术有的不只是一丁点儿“情欲和荒谬”。对年轻女孩的性幻想，不论她们是否被绑起来，也不是一种新鲜事，川端终其一生都非常热衷于这个主题。在日本艺术史上的各个阶段中，都可以看到“情欲、荒谬、无理”的各种变化。19世纪中叶浅草本身也变得荒淫时，“情欲、荒谬、无理”也大行其道。剧作家如鹤屋南北为歌舞伎剧场写了暴力的黑暗故事，木版画家月冈芳年也创作了绳缚的女子等诸如此类的作品。我之前已经提过了20世纪20年代和60年代同样也是充满情欲和荒谬，海报设计师、摄影师、导演和剧作家大量从20年代取材。

当前艺术中的稚气人偶，和日本前现代色情艺术中巨大、比例荒谬的人类生殖器，尽管看似非常不同，却都传达了一种无能的感受，这可

以追溯至麦克阿瑟将军占领之前的日本。这或许和日本社会中长期的压抑传统有关。谁知道呢，这也或许和过度保护的母亲有关，她们过度呵护自己的小男孩，当社会的枷锁之后落在他们身上时，这些童年回忆成了他们直到死前都辗转盼望的失落伊甸园。我认为村上、椹木等人说对了一件事：他们抗争的是政治上的无能，其余的是强说愁而已。椹木非常正确地把矛头指向60年代左派挑战国家威权的失败与《日美安全保障条约》。他们试过了。学生动员，许多人上街抗议美日协议和越战。最后政治极端主义并没能产生任何效果。这并非因为政治的打压，而是因为日本的经济变得更繁荣。当激进的能量无法在政治上找到出口时，便会内化。首先是抗议活动本身变得极端暴力，接着便是荒谬的情欲。我们可以看到70年代有许多艺术家从政治极端主义转向色情。

某方面来说，日本一直都是如此。日本在幕府时期几乎成了警察国家，没有任何政治异议的空间。取而代之的是，男人被允许到指定的风化区里发泄，他们的花魁成了大众艺术和小说的明星。此现象较近期的版本，是川端的浅草。当然过去也有反抗的时候，不过在当权者对其成功镇压之后，荒谬的情欲又卷土重来。

但《小男孩》展览所代表的最新一代的艺术家和消费者，似乎失去了他们在19世纪40年代、20世纪20年代和60年代那些前辈的身体能量。“御宅族”和另一个新普罗理论家常用的词“缓い”，意思是放松懒散，都代表了缺乏活力。当代日本艺术中的色情是虚拟的，不是生理上的，是自恋的，而不是和别人分享的，完全只发生在御宅族的脑袋里。我认为，从这儿开始就不只是日本独有的现象了。

无论是在艺术和生活上，对一个脱离政治、艺术、性等各种群体作为的人而言，虚拟世界都是非常完美的选项。这也就是为什么村上春树的小说会这么成功，特别是在东亚，以及御宅族文化流行的西方地区。村上春树的角色和社会脱节，经常与世隔绝，活在自己的想象世界中。这股潮流从20世纪60年代兴起，无声地反抗大家族及其连带责任。在郊区小区里，核心家庭逐渐取代了传统家庭。这种趋势现在又有了新的进展。正因为家庭是“限制”的主要象征，人倾向于狭义地诠释个人主义，躲入“唯我论”（solipsism）中，在这儿没有任何人可以接触你。

摆脱传统生活的另一种不同的方式，是重新建构另类家庭。20世纪60年代各地的剧团和嬉皮小区正是如此。村上隆自己就这么做，成了一个艺术家族的大家长。不过许多这些艺术家完全展现了自我中心的各种特征。他们所表达的世界非常奇怪，没有生气，又有些懒散，其实非常

骇人，是一个性和暴力都不真实的荒谬世界——这个世界经常美丽得让人心烦。

出处

本书文章原载于《纽约书评》，以下为各篇刊载期数：

1.1999年4月8日

2.2007年6月14日

3.2007年7月19日

4.2008年1月17日

5.2004年10月21日

6.1990年12月20日

7.1998年2月19日

8.2009年12月17日

9.2010年11月25日

10.2010年10月14日

11.2002年11月21日

12.2007年2月15日

13.2011年4月7日

14.2012年1月12日

15.2010年7月15日

16.1987年11月19日

17.1994年1月13日

18.1995年2月16日

19.2013年5月23日

20.2007年3月15日

21.2002年12月19日

22.2008年12月4日

23.1995年7月13日

24.2005年4月6日

25.2013年1月10日

26.1999年10月21日

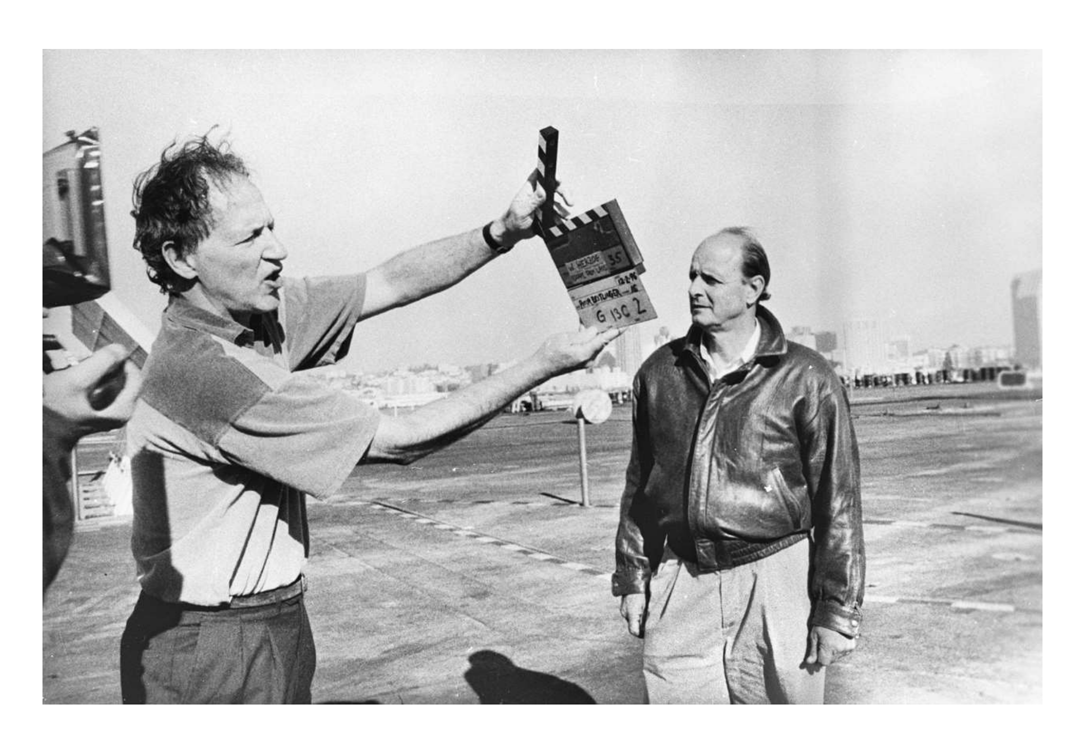
26.2005年6月23日

27.2003年6月12日

英文版所附之“AsiaWorld”一文，可参见：https://www.nybooks.com/articles/2003/06/12/asiaworld/



莱妮·里芬施塔尔在柏林德意志剧院（Deutsches Theater）演出自己的舞作《梦中花》（Dream Blossom），1923年。Photo ©Archive LRP



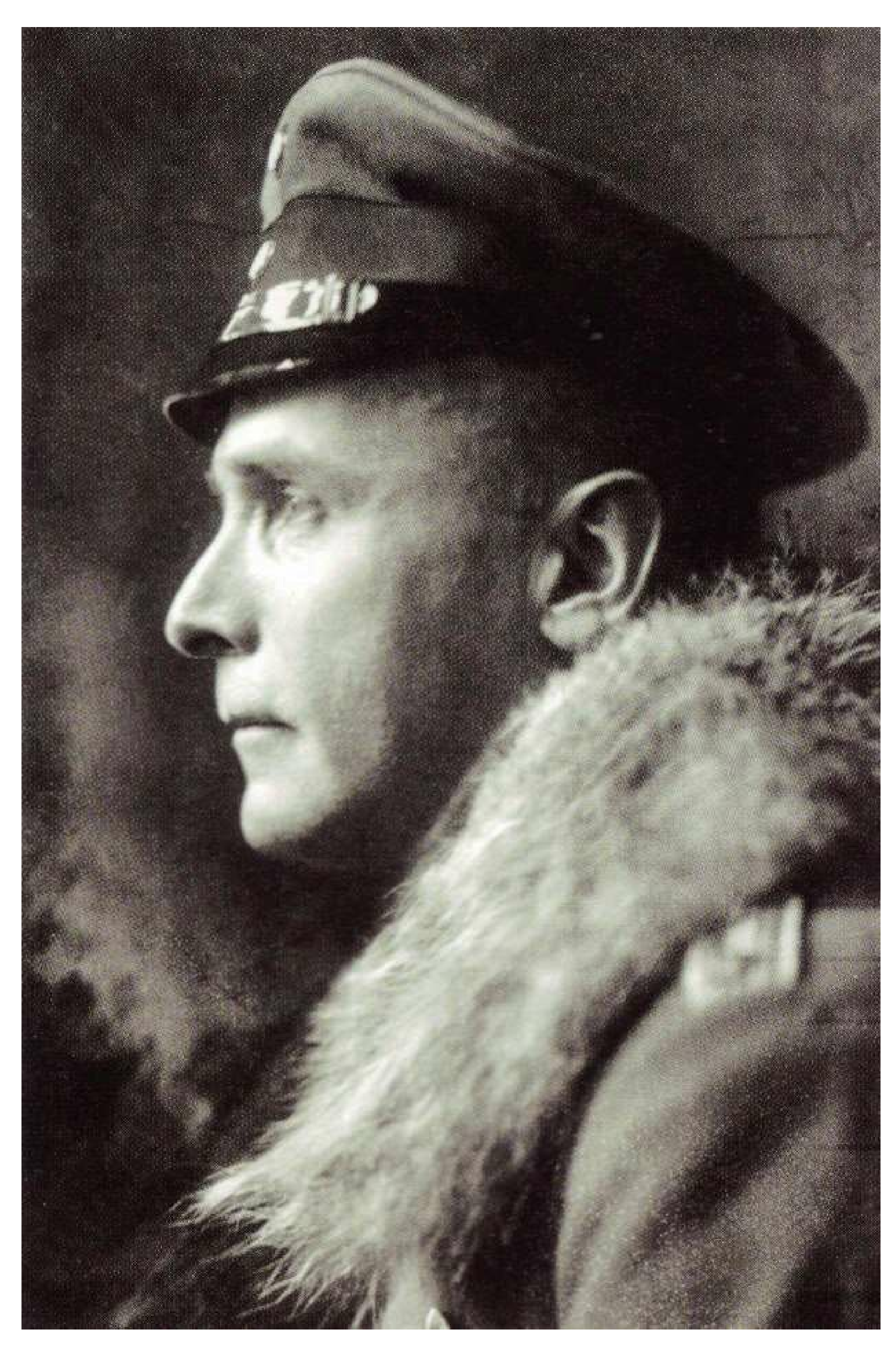
沃纳·赫尔佐格为电影《小小迪特想要飞》拍摄迪特尔·登格勒，1997年。Photo ©Deutsche Kinemathek-Werner Herzog Film



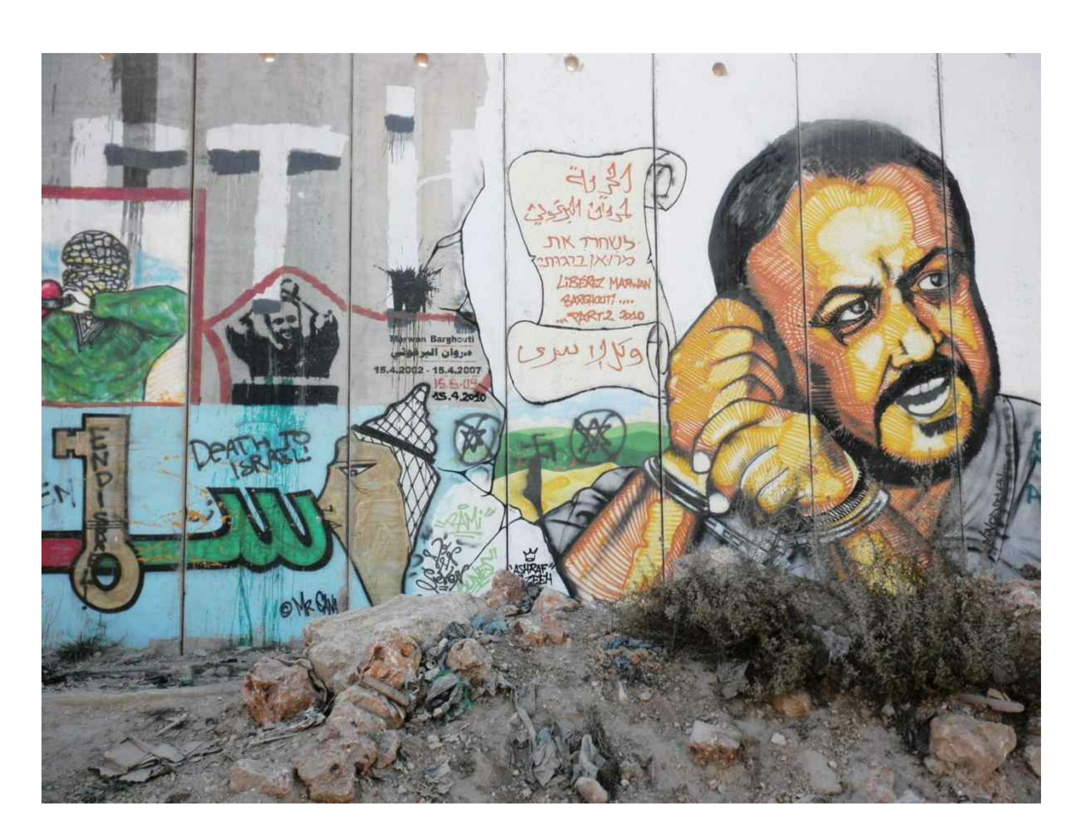
1945年5月26日，第七十二振武队成员，在进行自杀攻击前一天，于日本万世空军基地合影留念。Photo © The Asahi Shimbun



1945年3月，美军挺进德国的茨魏布吕肯（Zweibrücken）。Photo © The New York Times



哈里·凯斯勒伯爵，1917年。Photo ©Deutsches Literaturarchiv Marbach



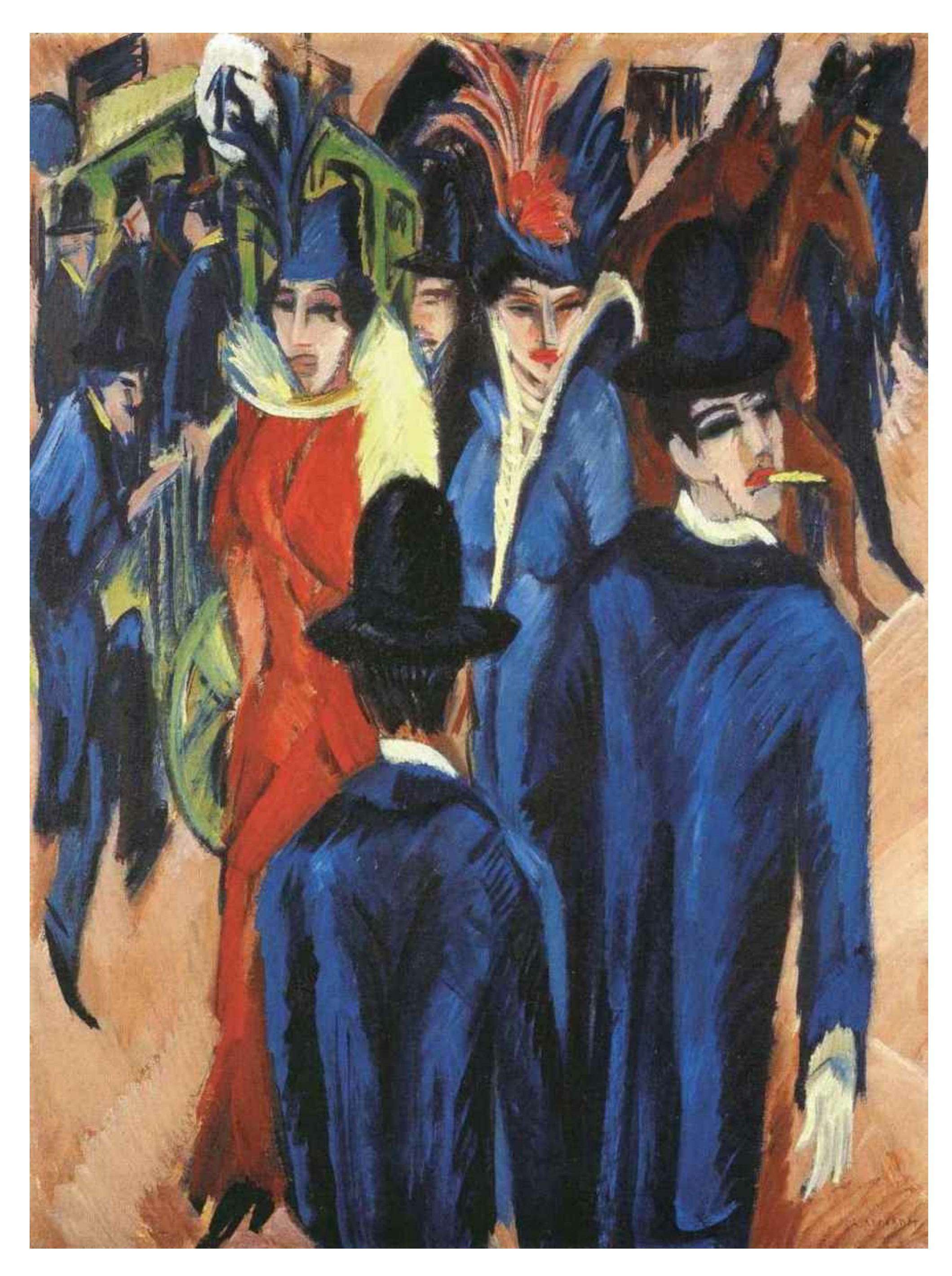
以色列在卡拉迪亚（Qaladia）检查哨的分隔墙，靠近拉姆安拉（Ramallah），2010年。Photo © IanBuruma



马克斯·贝克曼《穿着燕尾服的自画像》（Self-Portrait in Tuxedo），1927年。Photo ©Harvard Art Museum/Art Resource, NY



奥托·迪克斯《七死罪》（The Seven Deadly Sins），1933年。Photo © ErichLessing/Art Resource, NY



恩斯特·路德维希·基希纳《柏林街景》（Berlin Street Scene），1913-1914年。Photo ©Neue Galerie, New York/Art Resource, NY



乔治·格罗兹《格罗兹是小丑和百变女郎》（Grosz as Clown and Variety Girl），1958年。Photo © Estate of George Grosz

注释

一 受害者情结的欢愉与险境

[1]Tom Segev, The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust （Hill and Wang, 1993）, p.495.

[2]Iris Chang, The Rape of Nanking: The Forgotten Holocaust of World War II （Basic Books,1997）.

[3]当下这个现象似乎没有我在写这篇文章时严重。

[4]The Washington Post, October 15, 1998.

[5]K. Anthony Appiah, “The Multicultural Misunderstanding,” The New York Review of Books,October 9, 1997.

[6]Tom Segev, The Seventh Million, p.516.

[7]Vera Schwarcz, Bridge Across Broken Time: Chinese and Jewish Cultural Memory （Yale University Press, 1998）, p.35.

[8]Edmund White, The Nation, May 12, 1997.

二 迷人的自恋狂：莱妮·里芬施塔尔

[9]Leni Riefenstahl, The Life and Work of Leni Riefenstahl （Knopf, 2007）.

[10]Susan Sontag, Under the Sign of Saturn （Farrar, Straus and Giroux, 1972）.

[11]The Guardian, April 16, 2007.

[12]由埃德娜·麦科恩（Edna McCown）从德文译成英文（Faber and Faber, 2008）。

[13]巴赫提到当1933年戈林致电里芬施塔尔，告诉她希特勒正式成为帝国元首时，她正在瑞士的一所旅馆内洗三温暖，和众多男士一同寻欢作乐。

[14]这个集中营在莱奥帕尔茨克龙城堡（Schloss Leopoldskron）附近的田野中，原本属于奥地利出生的剧场导演马克斯·莱因哈特（Max Reinhardt）。电影《真善美》之后在此取景。

[15]Susan Sontag, Under the Sign of Saturn, p.85.

三 沃纳·赫尔佐格及其英雄

[16]Susannah Clapp, With Chatwin: Portrait of a Writer （London: Jonathan Cape, 1997）.

[17]原著小说是《维达总督》（The Viceroy of Ouidah）。

[18]这位朋友是约翰·赖尔（John Ryle），是名学者、非洲专家和作家。

[19]你可以在YouTube找到这次访问。开枪的人当场逃跑，赫尔佐格告诉BBC制作单位不要追究。

[20]Paul Cronin, Werner Herzog, Herzog on Herzog: Conversations with Paul Cronin Werner Herzog （Faber and Faber, 2002）.

[21]Herzog in conversation with Paul Holdengräber, “Was the Twentieth Century a Mistake?,” New York Public Library, February 16, 2007.

[22]徒步旅行是查特文所热衷的事情之一。他把他特别定制的皮背包送给赫尔佐格。

[23]希特勒和爱因斯坦都是卡尔·麦的忠实读者。

[24]丹尼尔·扎莱夫斯基（Daniel Zalewski）在2006年5月13日的《纽约客》（The New Yorker）上，生动地描述了整个经过。

四 柏林之光：赖纳·维尔纳·法斯宾德

[25]尤金·乔拉斯（Eugene Jolas）在1931年翻译了这本小说，他本身也是位有趣的人物。这位美国人结识了爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯，在巴黎的现代主义圈子中也十分活跃。但他的翻译并不是很恰当。他常使用美式俚语，如Now I getcha, wait a minute, m'boy等。

[26]法斯宾德的文章写于1980年，收于Fassbinder: Berlin Alexanderplatz（Schirmer/Mosel,2007）。这是长岛现代艺术中心一场展览的画册，书中同时也收录了桑塔格的文章“Novel into Film: Fassbinder's Berlin Alexanderplatz”（1938）。

[27]引自《柏林，亚历山大广场》1965年出版的平装本（Munich：Deutsche Taschenbuch Verlag）。

[28]与汉斯·金特·普夫劳姆（Hans Günther Pflaum）的访谈，重印于The Anarchy of the Imagination：Interviews，Essays，Notes，edited by Michael Töteberg and Leo A. Lensing （Johns Hopkins University Press，1992）， p.47.

[29]迈克尔·霍夫曼（Michael Hofmann）正在为纽约书评经典系列翻译此书。

五 毁灭德国计划

[30] “So muss die Hölle aussehen，” Der Spiegel，January 6，2003，p.39.

[31]节录自W. G. Sebald，On the Natural History of Destruction （Modern Library，2004）， p.35.诺萨克的《终结：汉堡1943》（The End：Hamburg 1943）英译本由乔尔·阿吉（Joel Agee）翻译，于2014年12月由芝加哥大学出版社出版，大卫·里夫（David Rieff）作序。

[32]引自On the Natural History of Destruction，pp. 103-104.

[33] “So muss die Hölle aussehen，” p. 42.

[34]引自Ein Volk von Opfern? （A People of Victims? ）， edited by Lothar Kettenacker （Berlin：Rowohlt，2003）， p.163.

[35]Jörg Friedrich，The Fire：The Bombing of Germany，1940－1945，translated by Allison Brown（Columbia University Press，2006）.

[36]Jörg Friedrich，Brandstätten：Der Anblick des Bombenkriegs （Berlin：Propyläen，2003）.

[37]引自Richard B. Frank，Downfall：The End of the Imperial Japanese Empire （Penguin，1999）.

[38] “The Doctrine of Destruction，” The New York Review of Books，March 29，1990.

[39]Klaus Rainer Röhl，Verbotene Trauer：Ende der deutschen Tabus （Forbidden Mourning：The End of a German Taboo） （Munich：Universitas，2002）.

六 只有故乡好

[40]Hans-Jürgen Syberberg，Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland

nach dem letzten Kriege （Berlin: Matthes & Seitz, 1990）.

[41]Ernst Bloch, The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays, translated by Jack Zipes and Frank Mecklenburg （MIT Press, 1989）, p.128.

[42]Susan Sontag, “Syberberg's Hitler,” Under the Sign of Saturn （Farrar, Straus and Giroux,1980）.

[43]《希特勒：一部德国的电影》的完整剧本由约阿希姆·诺伊格罗舍尔（Joachim Neugroschel）翻译，于1982年由Farrar, Straus and Giroux出版。

[44]引用自Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege.

[45]本评论由赫尔穆特·卡拉塞克（Hellmuth Karasek）执笔。

[46]Konkret, October 10, 1990.

[47]Ibid.

[48]Translated by Ursule Molinaro and Hedwig Rappolt （Farrar, Straus and Giroux,1984）.

[49]以上引言皆出自The Fourth Dimension: Interviews with Christa Wolf, translated by Hilary Pilkington （Verso, 1989）.

[50]Translated by Jan van Heurck （Farrar, Straus, and Giroux, 1982）.

[51]Christa Wolf, Cassandra: A Novel and Four Plays, translated by Jan van Heurck （Farrar, Straus and Giroux, 1984）.

[52]Translated by Christopher Middleton （Farrar, Straus and Giroux, 1979）.

[53]Munich: Luchterhand, 1990; What Remains and Other Stories, translated by Heike Schwarzbauer and Rick Takvorian （Farrar, Straus and Giroux, 1993）.

[54]Frankfurter Allgemeine Zeitung, June 30, 1990.

[55]Thomas Mann: Briefe II, 1937－1947 （Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag, 1979）.

七 安妮·弗兰克的身后事

[56]The Diary of Anne Frank: The Critical Edition, edited by David Barnouw and

Gerrold van der Stroom （Doubleday，1989）， p.587.

[57]Frances Goodrich and Albert Hackett，The Diary of Anne Frank，adapted by Wendy Kesselman，directed by James Lapine，at the Music Box Theater，New York City，1997.

[58]Lawrence Graver，An Obsession with Anne Frank：Meyer Levin and the Diary（University of California Press，1997）；Ralph Melnick，The Stolen Legacy of Anne Frank：Meyer Levin，Lillian Hellman，and the Staging of the Diary （Yale University Press，1997）.

[59]“Who Owns Anne Frank?，”The New Yorker，October 6，1997，p.82.

[60]引自Ernst Schnabel，Anne Frank：A Portrait in Courage （Harcourt Brace，1958）， p.136.

[61]The Stolen Legacy of Anne Frank，p.177.

[62]The Stolen Legacy of Anne Frank，p.178.

[63]引自《弗朗西丝与艾伯特》（Frances and Albert），这是一本关于弗朗西丝·古德里奇与艾伯特·哈克特尚未出版的手稿，作者是戴维·古德里奇（David Goodrich）。

八 德占时期的巴黎——甜美与残酷

[64]Hélène Berr，The Journal of Hélène Berr，translated by David Bellos（Weinstein，2008）.

[65]Philippe Jullian，Journal，1940－1950 （Paris：Grasset，2009）.

[66]朱利安一辈子热爱英国文学，他之后为奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）写了本传记，在1967年出版，颇受好评。

[67]Collaboration and Resistance：French Literary Life Under the Occupation，edited by Olivier Corpet，Claire Paulhan，and Robert O. Paxton （Five Ties，2010）.

[68]法国的共产主义者是最有组织的反抗者，但他们是在1941年初苏联被攻击之后，才开始活跃。

[69]Agnès Humbert，Résistance：Memoirs of Occupied France，translated by Barbara Mellor（Bloomsbury，2008）.

[70]Jean Baronnet，Les Parisiens sous l'Occupation：Photographies en couleurs

d'André Zucca（Paris：Gallimard，2000）.

[71]Patrick Buisson，1940－1945 Années érotiques：De la Grande Prostitution à la revanche des mâles （Paris：Albin Michel，2008）.

[72]见Claude Arnaud，Jean Cocteau （Paris：Gallimard，2003）， p.574，这本高质量的传记值得被翻译成英文。

[73]当时的确有一个厕所供上万人使用，其中有许多老弱妇孺，这个厕所有或没有，大概也没什么差别吧。

九 扭曲的纪录片艺术

[74]An aide to George W. Bush，quoted by Ron Suskind，“Faith，Certainty and the Presidency of George W. Bush，”The New York Times Magazine，October 17，2004.

[75]这篇文章是在朱利安·阿桑奇（Julian Assange）及爱德华·斯诺登（Edward Snowden）成为家喻户晓的名字前所写的。

[76]“战争罪”原本就有法学基础，但危害和平罪（包括阴谋策动侵略战争）以及危害人类罪都尚未有法理基础。

[77]本段引言出自桑德拉·舒尔贝格的作品《赛璐珞套索》（The Celluloid Noose，2010）书和DVD套装，书中也包括巴德·舒尔伯格的回忆录。

[78]以下这本书所揭露的实际情形其实更令人不堪，这些被吓坏的男女们被强迫在镜头前性交：Barbara Engelking and Jacek Leociak，The Warsaw Ghetto：A Guide to the Perished City （Yale University Press，2009）。

[79]这是由丹尼尔·戈尔德哈根（Daniel Goldhagen）所提出的理论，见Hitler's Willing Executioners：Ordinary Germans and the Holocaust （Knopf，1996）。

[80]Engelking and Leociak，The Warsaw Ghetto.

[81]见赫尔松斯基的访问记录，“How Yael Hersonski Finished ‘A Film Unfinished，’”The Clyde Fitch Report，September 6，2010.

[82]见Susan Sontag，On Photography （Farrar，Straus and Giroux，1977） and Regarding the Pain of Others （Farrar，Straus and Giroux，2003）.

十 珍珠港事变之欣喜若狂

[83]Donald Keene，So Lovely a Country Will Never Perish：Wartime Diaries of

Japanese Writers（Columbia University Press，2010）.

[84]Donald Keene，Dawn to the West：Japanese Literature in the Modern Era（Holt，Rinehart and Winston，1984），pp. 295，301-302.

[85]他的《美利坚物语》由Mitsuko Iriye翻译成英文，值得一读（American Stories. Columbia University Press，2000）。

[86]清泽冽的日记被翻译成英文出版：A Diary of Darkness，edited by Eugene Soviak，translated by Eugene Soviak and Kamiyama Tamie （Princeton University Press，1999）.

十一 为帝国捐躯的神风特攻队

[87]引自Ivan Morris，The Nobility of Failure：Tragic Heroes in the History of Japan （Holt，Rinehart and Winston，1975）， p.294.

[88]引自The Nobility of Failure，p.284.

[89]Emiko Ohnuki-Tierney，Kamikaze，Cherry Blossoms，and Nationalisms：The Militarization of Aesthetics in Japanese History （University of Chicago Press，2002）.

[90]Donald Keene，Emperor of Japan：Meiji and His World，1852–1912 （Columbia University Press，2002）.

十二 克林特·伊斯特伍德的战争

[91]这三位在1949年同样由约翰·韦恩主演的电影《硫磺岛浴血战》（Sands of Iwo Jima）中，分别饰演他们自己。

[92]John W. Dower，War Without Mercy：Race and Power in the Pacific War（Pantheon，1986）， p.92.

[93]例如厄尔·奥法利·哈钦森（Earl Ofari Hutchinson）的评论，见The Huffington Post,October 24，2006.

[94]《“玉碎总指挥官”的绘画信纸》（「玉砕総指揮官」の絵手紙）（东京：小学馆，2002）。

[95]引自Thomas J. Morgan，“Former Marines Remember the Most Dangerous Spot on the Planet，”The Providence Journal，June 28，1999.

十三 被夺走的梦想

[96]见Harriet Sherwood, “Sex Survey Shows ‘Tolerant Attitude’ to Rape by Acquaintance,” The Guardian, January 21, 2011.

[97]Ari Shavit, “Between Galant and Bar-Lev,” Haaretz, November 25, 2010.

十四 尖酸刻薄的记事者：哈里·凯斯勒

[98]Berlin in Lights: The Diaries of Count Harry Kessler, 1918－1937, edited and translated by Charles Kessler （London: Weidenfeld and Nicholson, 1971）.我为美国版写了导读（Grove,2000）。这篇导读稍微修改过，刊印成“Dancing on a Wobbly Deck,” The New York Review of Books, April 27, 2000.

[99]Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880－1918, edited and translated by Laird M. Easton （Knopf, 2011）.

十五 信仰者

[100]Hitch-22: A Memoir （Twelve, 2010）.

[101]这些打情骂俏为希钦斯赢得了奇怪的名声，说他能对女性感同身受，因为他知道“被不想要的人接近或是被人勉强，是什么感受”。我觉得这真是低估了这位仁兄勾引人的能力。

[102]这位阿根廷议长并非没有做出伤天害理的事，但就算是罪犯，也是人啊！

[103]这个难题造就了本书的标题《希契22》。译按：此标题来自约瑟夫·海勒（Joseph Heller）的知名小说《第二十二条军规》（Catch 22），讲一位痛恨战争的美国飞行员。“Catch 22”是指陷入了一种两难的局面。

[104]假如你仔细找的话，可能还是会找到一些人抱持这样的看法，特别是在大学里面。但我不会称他们是自由主义者。

[105]有一张希钦斯和一些伊拉克人快乐抽烟的照片，标题是“解放伊拉克”。这大概有讽刺的意思。不过我个人存疑。

十六 孟加拉文艺复兴的最后一人

[106]Satyajit Ray, Our Films, Their Films （Calcutta: Orient Longman Ltd., 1976）, p.155.

[107]Ibid., p.24.

[108]Satyajit Ray, The Unicorn Expedition and Other Fantastic Tales of India （Dutton, 1987）.

[109]Chidananda Das Gupta ed., Satyajit Ray: An Anthology of Statements on Ray and by Ray（New Delhi: Directorate of Film Festivals, 1981）, p.34.

[110]Rabindranath Tagore, The Home and the World （London: Penguin, 1985）.

[111]Krishna Kripalani, Rabindranath Tagore: A Biography （Grove Press, 1962; revised edition,Calcutta: Visva- Bharati, 1980）, p.264.

[112]Chidananda Das Gupta ed., Satyajit Ray: An Anthology of Statements on Ray and by Ray, p.67.

[113]Satyajit Ray, Our Films, Their Films, p.157.

十八 尴尬的艺术

[114]收录在Alan Bennett, Two Kafka Plays: Kafka's Dick and the Insurance Man （Faber and Faber,1987）.

[115]Alan Bennett, Writing Home （Faber and Faber, 2005）.

[116]他现在已经“出柜”，和一位男士住在一起。

[117]Kenneth Grahame, The Wind in the Willows （Faber and Faber, 1991）.

[118]Alan Bennett, Forty Years On and Other Plays （Faber and Faber, 1991）.

[119]这是西里尔·康诺利（Cyril Connolly）在《消失的外交官》（The Missing Diplomats,London: The Queen Anne Press, 1952）中对伯吉思的描述。

[120]这也是一出舞台剧，和另一出关于安东尼·布伦塔（Anthony Blunta）的戏剧《归属问题》（A Question of Attribution），合成一个双幕剧《单身间谍》（Single Spies, Faber and Faber,1989）。

十九 创造大卫·鲍伊

[121]节录自纪录片《大卫·鲍伊的故事》（The Story of David Bowie, BBC, 2002）。

[122]《大卫·鲍伊是……》（David Bowie is…）是于2013年3月23日至8月11日，伦敦的维多利亚与艾伯特博物馆所举行的展览。展览图录由维多利亚·布罗克斯（Victoria Broackes）和杰弗里·马什（Geoffrey Marsh）主编，收录卡米尔·帕利亚（Camille

Paglia）、乔恩·萨维希（Jon Savage）等人的文章，见David Bowie Is by Victoria Broackes,Geoffrey Marsh Deluxe Edition （London：V&A Publishing，2013）。

二十 必胜的穿衣哲学

[123]Glory in a Line：A Life of Foujita——the Artist Caught Between East and West （Faber and Faber，2006）.

[124]以上两则毕加索的评论，收录于Youki Desnos （藤田的第三任妻子）所著，Les confidences de Youki （Paris：Opera Mundi，1957）.

[125]Kiki de Montparnasse，The Education of a French Model：Kiki's Memoirs，translated by Samuel Putnam （Boar's Head，1950）.

[126]如他为Pierre Louys，Les Aventures du Roi Pausole （Paris：Fayard，1927）所做的插画。

[127]Donald Keene，Dawn to the West：Japanese Literature in the Modern Era （Holt，Rinehart and Winston，1984），p.306.

二十一 马克斯·贝克曼的马戏团

[128]Der Künstler im Staat，引自Max Beckmann，Die Realität der Träume in den Bildern （Munich:Piper，1990）.

[129]Peter-Klaus Schuster ed.，George Grosz：Berlin－New York （Berlin：Nationalgalerie，1994），p.36.

[130]Max Beckmann，Die Realität der Träume in den Bildern，p.34.

[131]Max Beckmann：Un Peintre dans l'histoire，catalog of the exhibition edited by Didier Ottinger （Paris：Centre Pompidou，2002）.

[132]这些信后来变成一场在1948年2月在美国密苏里州哥伦比亚市的斯蒂芬斯学院（Stephens College）的演说——《给一位女性画家的信》（Letters to a Woman Painter）。

[133]Reinhard Spieler，Beckmann （Cologne：Benedikt Taschen，1995），p.180.

二十二 堕落艺术

[134]“Kirchner and the Berlin Street，” an exhibition at the Museum of Modern Art，New York,August 3－November 10，2008. Catalog of the exhibition edited by

Deborah Wye （Museum of Modern Art, 2008）.

[135]Gunnar Schnabel and Monika Tatzkow, The Story of Street Scene: Restitution of NaziLooted Art, translated by Casey Butterfield （Berlin: Proprietas, 2008）.

[136]2003年华盛顿国家画廊（Nation Gallery of Art in Washington）的大型展览，是美国近三十年来首次展出基希纳的作品。

[137]关于穿着这些衣服的原因，有许多不同的说法。德博拉·怀写道，站街女郎“做如是打扮，一方面是躲避警方查缉，另一方面是要惹人同情”。诺伯特·沃尔夫（Norbert Wolf）则说警方坚持妓女应该要像个“良家妇女”。另一方面，战争所带来的大量伤亡，让许多真正的战争寡妇必须要靠出卖肉体维生。

[138]荒唐的是，这幅瑞士作品在慕尼黑展览被称为“德国犹太人眼中的德国农家”。

二十三 乔治·格罗兹的亚美利加

[139]George Grosz, Briefe: 1913－1959 （Reinbek: Rowohlt, 1979）, p.148.

[140]Ibid., p.163.

[141]“George Grosz: Berlin－New York,” an exhibition at the Neue Nationalgalerie, Berlin,December 21, 1994－April 17, 1995; and the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, May6－June 30, 1995. Catalog of the exhibition edited by Peter-Klaus Schuster （Berlin: Neue Nationalgalerie/Ars Nicolai, 1994）.

[142]Grosz, Briefe, p.174.

[143]以上引用自格罗兹的自传A Small Yes and a Big No, translated by Arnold J. Pomerans（Allison and Busby, 1982）, p.184.

[144]Hans Sahl, So Long mit Händedruck （Neuwied: Luchterhand, 1993）, p.15.

[145]George Grosz, A Small Yes and a Big No, p.184.

[146]Grosz, Briefe, p.375.

[147]Ibid., p.230.

[148]引自In Pass Auf! Hier Kommt Grosz: Bilder Rythmen und Gesänge 1915－1918（Leipzig:VerlagPhilipp Reclam Junior, 1981）.

[149]Pass Auf! Hier Kommt Grosz, p.76.

[150]这篇文章在1916年的Die wåeissen Blätter刊出。这份国际主义杂志也发掘了卡夫卡。

[151]Sahl, So Long mit Händedruck, p.20.

[152]引自the catalog, p.270.

[153]A Small Yes and a Big No, p.189.

[154]Ibid., p.185.

二十四 返璞归真的大艺术家

[155]R. Crumb and Peter Poplaski, The R. Crumb Handbook (MQ Publications, 2005).

[156]休斯在泰利·茨威戈夫（Terry Zwigoff）导演的纪录片《克鲁伯》（Crumb）中说了这段话。

[157]Count Harry Kessler, The Diaries of a Cosmopolitan, 1918–1937 (Grove, 1999), p.64.

[158]这场访问的文字稿《在纽约公共图书馆的直播》（“Live at the NYPL”）在www.nypl.org网站上可以找到。

[159]“Welcome to New Dork,” The New York Review of Books, April 7, 2005.

[160]由大卫·赞恩·霍洛维茨（David Zane Mairowitz）执笔，ibooks出版。

二十五 东京执迷

[161]见约翰·内森（John Nathan）出色的传记《三岛》（Mishima），由Da Capo在2000年重新发行平装本，251页。

[162]其中一个例子是1972年日本赤军成员在特拉维夫卢德国际机场（Lod Airport）屠杀了二十六人。

[163]Nathan, Mishima, p.270.

[164]Nathan, Mishima, p.249.

[165]纽约现代艺术博物馆的展览“Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde”，展期为2012年11月18日至2013年2月25日。展览目录由郑道炼（Doryun Chong）编纂（Museum of Modern Art, 2012）。

[166]关于日本前卫艺术的政治层面，见William Marotti, Money, Trains, and Guillotines: Art and Revolution in 1960s Japan （Duke University Press, 2013）.

[167]引自Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky, edited by Alexandra Munroe （Abrams,1994）， p.86.

[168]纽约古根汉美术馆将会展出更多具体派的作品，展览名称是“Gutai: Splendid Playground”，展期为2013年2月15日至5月8日。

[169]引自“具体派”创始人吉原治良的话，Japanese Art After 1945, p.91.

[170]关于新陈代谢主义者的精彩分析见：Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist, Project Japan:Metabolism Talks （Taschen, 2011）.

[171]Japanese Art After 1945, p.28.

[172]岸信介的高尔夫球球友理查·尼克森（第三十七任美国总统）称他们是好友。

[173]Japanese Art After 1945, p.152.

[174]Art Theater Guild and Japanese Underground Cinema, 1962－1984, a film series at the Museum of Modern Art, New York City, December 6, 2012－February 10, 2013.

二十六 日式悲剧

[175]Ways of Forgetting, Ways of Remembering: Japan in the Modern World （New Press, 2012）.

[176]保守的自民党在2012年重新执政，政府立场又转为支持核能。

[177]“History Repeats,” The New Yorker, March 28, 2011.

[178]Strong in the Rain: Surviving Japan's Earthquake, Tsunami, and Fukushima Nuclear Disaster（Palgrave Macmillan, 2012）.

[179]“Japan Gov't Media Colluded on Nuclear: Nobel Winner,” AFP, July 12, 2012.

[180]森正蔵，『あるジャーナリストの敗戦日記1945—1946』（东京：ゆまに书房，1965年）。

[181]Quoted by McNeill in “Them Versus Us: Japanese and International Reporting of the Fukushima Nuclear Crisis,” in Japan Copes with Calamity:

Ethnographies of the Earthquake,Tsunami and Nuclear Disasters of March 2011, edited by Tom Gill, Brigette Steger, and David H. Slater （Peter Lang, 2013）.

[182]他的经典之作《人类学入门》（『エロ事師たち』，直译为“色情事业师”），英译本The Pornographers由迈克尔·加拉格尔（Michael Gallagher）翻译（Knopf, 1968），需要新译本。

[183]《文艺春秋》，2012年3月。

二十七 虚拟暴力

[184]吉原已经名存实亡。如今只剩下几条街，开了一些俗气的按摩院，本来称作“土耳其浴”（Torukos），在土耳其大使馆抗议之下，现改称“泡泡浴”（soaplands）。

[185]Edward Seidensticker, Low City, High City （Harvard University Press, 1991）对此有精彩的描述。

[186]《浅草红团》英译本的译者是阿莉莎·弗里德曼，由唐纳德·里奇撰写序和跋，太田三郎绘制插图。见The Scarlet Gang of Asakusa （University of California Press, 2005）。

[187]位于纽约的日本协会展览“小男孩：日本爆发的亚文化艺术”（Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture），展期为2005年4月8日至7月24日。展览目录由村上隆编纂（Japan Society/Yale University Press, 2005）。

[188]关于精致艺术的精彩例子，见MoMA的展览“狩野派：正统与偶像破坏”（The Kano School:Orthodoxy and Iconoclasm），展期为2004年12月18日至2005年6月5日。

理想国译丛

imaginist [MIRROR]

伊恩·布鲁玛作品集 05

残酷剧场：

艺术、电影与战争阴影

THEATER OF CRUELTY:

ART, FILM, AND THE SHADOWS OF WAR

美国笔会“迪亚蒙斯坦—施皮尔福格尔艺术评论奖”得奖作品

“我不相信有人天生是魔鬼。人会做出邪恶的事，往往是出于坚信自己做的是对的事……若赋予人操控他人的生杀大权，许多人会滥用这样的权力。无限上纲的权力在披上崇高道德外衣之后，必会导致残忍的行为。”

布鲁玛的兴趣广泛，并对此充满热情，勇于批判……尽管他剖析的创作者天马行空，他的见解评论却总是鞭辟入里。

——《书单》

布鲁玛写作风格行云流水，探讨题材广泛多样……展现一般文化评论者缺乏的器度……在艺术作品分析上多有着墨，虽然世道日益艰难，但他在字里行间仍对历史抱持正面态度。阅读他的作品，是一趟独树一格的知性之旅，也是与艺术文化独一无二的邂逅。



北京日报出版社

微信公众号

上架建议：艺术、文化、世界历史

ISBN 978-7-5477-3650-0



定价：88.00 元